


العدد 40 الاثنين 8 ربيع الآخر 14 أبريل 2008 32 صفحة - جنيه واحد



محفوظ عبدالرحمن :

# المسرح هوى خاص

## نورا أمين تبحث عن معنى السعادة

## « دقت الساعة » صورة مكررة لعروض سابقة

تصوير: حازم شبل

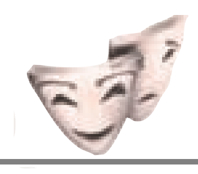
# « البؤساء » عرض مسرحى للسعداء !

## « لير » افتتح مهرجان الكويت المسرحى



## كلام عن المستقلين لعزة الحسينى وعبير على

• أود أن أضع تعريفاً للمهمة المسرحية هنا على أنها شىء يقوم برحلة، وانطلاقا من هذا التعريف تسير المهمات فى مدارات مكانية وتقص قصصاً زمانية فى أثناء العرض. إن هدفى الأول هو أن نعيد للمهمات المسرحية أبعاداً تتمتع بها فى العرض، تلك الأبعاد التى لا يراها النقاد الأدبيون.



تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عادل العدوى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

• المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
• تونس 1,00 دينار • المغرب 6.00 دراهم • الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة • الجزائر DA50 • لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار • السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • قطر 5 ريالات • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس • البحرين 0.300 دينار • السودان. 900 جنيه.

**الاشتراكات السنوية**
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً



### فى أعدادنا القادمة

توظيف الأشكال الشعبية فى المسرح العربى
عز الدين مدنى يكتب: الأنبهار أصله الجهل والغفلة

### مختارات العدد

من كتاب تاريخ المهمات المسرحية - تأليف أندور صوفر - ترجمة د. محمود كامل - مراجعة د. نبيل راغب - وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى 2007

### لوحات العدد

لمجموعة من الفنانين المصريين



• مؤسسة شكسبير فوركيدز بالإمارات تقدم فى الفترة من 21 : 24 أبريل الجارى مسرحية «هاملت».

العدد 40 | 14 من أبريل 2008

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

3

• المسرح عبارة عن مشروع متسع يعيد تدوير نفسه والعناصر نفسها من قصص ونصوص ومهمات ومشاهد وأساليب وحتى مشاهدين تظهر المرة تلو الأخرى. ولعل سرورنا برؤية التذكار يبعث والمجاز الميت يتكلم من جديد هو السبب الذى يدفعنا إلى الذهاب إلى المسرح لمشاهدة عمل شاهدناه من قبل.

# نصوص عالمية وتراثية فى مشاريع نوادى المسرح ببورسعيد

## مشاريع نوادى المسرح بثقافة بورسعيد تخرج للنور

لجنة مكونة من المخرج سمير زاهر والمخرج حمدى حسين والناقد المسرحى محمد زعيمه ناقشت مشاريع نوادى المسرح المقدمة لمديرية ثقافة بورسعيد لموسم 2008 قدم المخرج إبراهيم سكرانة من تأليفه مشروع عرض "ليل ونار" عن موال شفيقة ومتولى بطولة عمرو كمال، أسماء المسحراوى، أميرة أحمد فؤاد، إبراهيم سكرانة، موسيقى وألحان رجب الشاذلى، توزيع طلعت عبد المقصود سينوغرافيا أسماء المسحراوى وقدم المخرج زكى فواز من تأليفه نص "الصحوة" بطولة محمد البسيونى، منى آدم، سمر عمر، سامى سليم، رامى القطرجى، محمد الشرباص، عادل منسى، محمد يوسف، أحمد شهدة، حسام الجمل، محمد حسن، أحمد عبد الكريم، أحمد الدسوقى، عزف سمسمية الفنان الشعبى محمود غندر، وعزف عود أشرف شرارة، إيقاع حسن رامى.

وقدم المخرج محمد حمزة فقرة من عرض المسلم الأخير تأليف أسعد الهلالى بطولة محمد حمزة، إبراهيم أبو سليمة، حبيبة عبد السلام، ريم أحمد، محمد نعمان.

أما المخرج أحمد جمعة فقدم نص "مبعثرات على طاولة القدس" تأليف حسام قنديل، بطولة محمد عبد اللطيف، محمد هدية، شريف مبروك، خالد عثمان، هشام الجمال، عبد الله تيشو، مصطفى شلبى، رامى الأقطروجى، أحمد بسطا. بينما قدم المخرج حسن البلاسى "فى انتظار اليسار" للمؤلف الأمريكى كليفورد أوديتس بطولة محمد يحيى، أحمد دعية، إبراهيم أبو سليمة، محمد نعمان، أحمد خليل، سارة حسين، سلمى حسنين . أميرة الشافعى، إسلام نصر، أحمد المغازى، حنان منصور، إعداد موسيقى أيمن بحيرى. وقدم حسام سامى "العادلون" عن نص ألبير كامى إعداد أحمد آدم بطولة حسام سامى، أحمد آدم، شادى حامد، أحمد طلعت، خالد عبد الحميد، خالد شلبى، محمد خلف، محمد حسنى، إبراهيم أبو سليمة، رائد عادل، دينا السيد الشناوى.

بينما قدم المخرج عمرو شلبى عرض "الموت لا يأتى اختيارًا" من نص الملف لأسامة المصرى. بطولة أحمد جمعة وخالد حسنين وقدم المخرج أيمن عادل عرض "كده آه كد لأ" تأليف محمد عبد الرءوف وبطولة مصطفى أحمد الشحوتى وإبراهيم محمود أبو سليمة.





أسماء المسحراوى

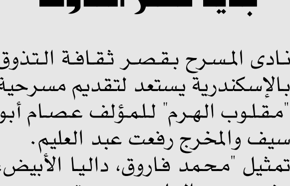


مصطفى أحمد

## مقلوب الهرم جديد قصر التذوق



نادى المسرح بقصر ثقافة التذوق بالإسكندرية يستعد لتقديم مسرحية "مقلوب الهرم" للمؤلف عصام أبو سيف والمخرج رفعت عبد العليم.



تمثيل "محمد فاروق، داليا الأبيض، رفعت عبد العليم، موسيقى محمد حسن، سينوغرافيا ماهر شريف، الأداء الحركى لميزو، ملابس علياء الحديدى، إضاءة أحمد صالح".

المخرج أحمد راسم "منسق ورش تدريب الممثل بقصر التذوق" قال إن المرحلة القادمة سوف تشهد تقديم عدد من العروض المسرحية التى تم الانتهاء منها ضمن خطة طموح للقصر تهدف إلى الدفع بعدد من الطاقات الشابة لحركة المسرح الإقليمى.

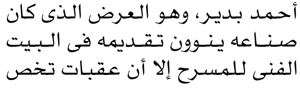
أحمد راسم

## الهوسابير بعد تجديده.. شكل تانى لمسرح القطاع الخاص

إدارة مسرح الهوسابير - بعد تجديده - بدأت فى وضع تصورات للموسم المسرحى الجديد، والذى تتبنى خلاله نمطًا فنيًا وإنتاجيًا مغايرًا لذلك السائد فى القطاع الخاص.

محمد صابر مدير الفرقة كشف عن جاهزية المسرح الذى تم تطويره مؤخرًا ليضم لأول مرة إضافة إلى خشبة المسرح فى الدور الأرضى، قاعات لتدريب الممثل، وبلاتوه للتصوير ووحدة مونتاج. متيسرًا فيه للفرقة إنتاج عروض مسرحية محدودة التكلفة تعتمد بشكل أساسى على الشباب فى كافة عناصر العرض المسرحى، وأعرب صابر عن سعادته بنجاح تجربة استضافة عروض مهرجان المسرح العربى على خشبة الهوسابير.

كشفت المنتجة أروى قدورة رئيس مجلس إدارة شركة روانا الهوسابير عن وجود أكثر من مشروع مسرحى على مائدة البحث، وسيتم تحديد أولويات العروض وترتيبها بعد الاستقرار على شكل الموسم المسرحى وتحديد ميزانيات المشاريع.



وأضافت قدورة: من المشاريع التى ندرسها مشروع لسامح بسيونى لتقديم عرض عن رواية "أوليفر تويست" ومرشح لبطولته النجم ماجد الكدوانى، وعرض "الشعب لما يفلسع" تأليف محمود الطواخى وبطولة أحمد بدير، وهو العرض الذى كان صناعه ينوون تقديمه فى البيت الفنى للمسرح إلا أن عقبات تخص الميزانية حالت دون إتمامه هناك.

مى سكرية



ماجد الكدوانى

## نهوض وانهيار المسرح المصرى.. على مائدة نقابة الصحفيين

"مسرح الدولة بين الانهيار والنهوض" كان عنوان المائدة المستديرة التى تقيمها اللجنة الثقافية بنقابة الصحفيين، السادسة مساء الأربعاء المقبل ويديرها الشاعر والكاتب المسرحى حزين عمر.

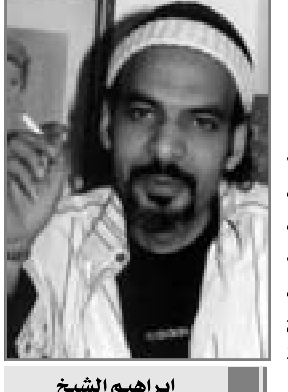
يتحدث فى اللقاء مبدعون وفنانون ونقاد، منهم: د.محمد حمدى إبراهيم ووائل نور ورياض الخولى ود. عادل هاشم ود. محمد عبد الله حسين وفتحى العشرى وحسن سعد ود. عبد اللطيف الشيتى وجلال عثمان ومحمد الروبى ومصطفى طلبة وحمدى أبو العلا.

ومن مسئولى المسرح يشارك د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح ود. سامح مهران رئيس المركز القومى للمسرح، وخالد جلال رئيس البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، ود. أيمن الشيوى مدير مسرح التليفزيون.

يصدر المشاركون توصيات بتشخيص حالة المسرح وأزماته، ويرفعونها إلى الفنان، فاروق حسنى وزير الثقافة وعدة جهات أخرى.

## "حصاد الشك".. أبناء الدقهلية فى مهرجان الجمعيات

تشارك فرقة أبناء الدقهلية فى المهرجان الختامى للجمعيات الثقافية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، والذى يقام بالإسماعيلية يوم 18 أبريل الحالى بالعرض المسرحى "حصاد الشك" عن رواية مهاجر بريسبان لجورج شحادة، إعداد إبراهيم الرفاعى وألحان وموسيقى محمد جمال الدين وديكورات جوزيف نسيم وإخراج وأشعار عادل درويش بطولة مجدى سعد وممدوح الميرى وأميرة كامل وسارة زيتون.



إبراهيم الشيخ

## الشيخ حصل على جائزة الساقية ويبحث عن أحلام على الرصيف

قدمت مدرسة قومية الزمالك مسرحية (أحلام على الرصيف) تأليف وإخراج إبراهيم الشيخ عضو جمعية أنصار التمثيل والسينما والجمعية المصرية لهواة المسرح فى إطار مسابقة المعاهد القومية. وقامت بالتمثيل الطالبات: بسنت ناصر، آية أحمد، شيرين ممدوح، روان أحمد، دينا سعيد، ياسمين مسعود، هالة عاطف، سمر خالد، قمر محمد عبده والطفلة منة ناصر والطفل كريم أحمد.

أحلام على الرصيف تتحدث عن قضية أطفال الشوارع والسبب فى لجوئهم للشارع. المخرج إبراهيم الشيخ الذى حصل مؤخرًا على جائزة أحسن سينوغرافيا عن عرض (حكاية أراجوز) فى مهرجان الساقية للمونودراما.



د. أحمد نوار

## نهر الإبداع

مسرحنا فى أقاليم مصر الخمسة لا يزال نابضاً بالحياة عبر عروضه التى بدأ معظمها يتأهب للجمهور العريض فى الأقاليم.

إن إدراكنا لدور المسرح فى الأقاليم هو ما جعلنا نحرص على متابعة خطواته رغم المعوقات التى تتعلق ببعض أماكن العرض، لكننا نؤكد أن ميزانيات الفرق المسرحية قد وصلت الأقاليم، وننتظر إبداعات فنانينا المسرحيين لتنير المسارح بالتنوع الفنى الذى ينتمى لعدد من التيارات والمذاهب الفنية، فبعد أن تمت هيكلة الفرق المسرحية بما لها من إيجابيات وسلبيات نجد أنفسنا أمام موسم مسرحى مختلف نتمنى أن يكون متميزاً بأفكاره ورؤاه الفنية والجمالية، ومن طالع العدد السابق من مسرحنا سيتأكد من عدد العروض فى القصور والبيوت والنوادى، ولسنا فى معرض الدفاع عن المشكلات التى تواجه بعض الفرق لكننا نقف معها لوضع الحلول وتذليل الصعاب.

إننا نؤمن بدور المسرح فى التنوير وفى خلق حالة فنية تعيد للمواطن ذائقته التى افتقدها، فمن عروض النوادى للمؤتمر العلمى للمسرح، لمهرجان المخرجة المسرحية، إضافة لعروض فرق الأقاليم، وكى نجهز المناخ لهذه الفرق ولغيرها من الفعاليات الثقافية قمنا بافتتاح عدد من المواقع الثقافية، فضلاً عن إعادة تأهيل عدد من المواقع التى لم تكن تصلح لاستقبال أى عمل فنى.

لننتظر خلال أيام عروض الأقاليم لتضىء مسارحنا فى محافظات ومراكز وقرى مصر ليكتمل العقد الذى لن ينفرط أبداً طالما نملك هذه الكتيبة من الفنانين الذين يعشقون المسرح، ويدركون دوره، ونحن بدورنا نبادلهم المحبة بالعمل الجاد والمتواصل كى تضئ المسارح فى الأقاليم المناطق التى أظلمت فى أرواح البعض وفى وجدانهم، بل لتتسع مساحة التنوير التى نخطو إليها بدأب وإخلاص.

• مسرحية «وافق نانق» لفرقة رؤى مغايرة وإخراج محمد الكاشف تم تقديمها مساء الخميس القادم، بجراج استديو ناصيبيان بالقاهرة.

● يواجه الناقد المهتم بالعروض تناقضاً، فإذا كان العرض لازماً لإحياء القطعة فكيف يتسنى لحالة إحياء القطعة عند القارئ خاصة إذا كان القارئ ليس من رواد المسرح؟



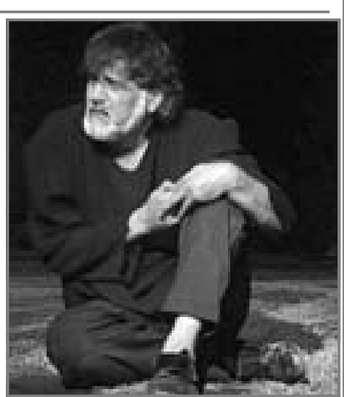
## جامعة الملك عبد العزيز تكرم 'حكايا السندباد'

كرم مدير جامعة الملك عبدالعزيز الدكتور أسامة بن صادق طيب أعضاء نادى المسرح بالجامعة الذين حصلوا على جائزة أفضل إخراج مسرحى عن العرض المسرحى (حكايا السندباد) من تأليف عبد الرحمن الوادى وإخراج خلدون كريم فى فعاليات المهرجان الوطنى للتراث والثقافة الثالث والعشرين بالجنادرية . ضم فريق التمثيل طلاب النادى بالجامعة بندر عبد الفتاح وهارون المطيرى ومحمد جديدى وريان ثقة وخالد المطيرى ومحمد هلال ومن الإضاءة ضياء زغبى والصوت ماجد العمودى والديكور نادر الجمال .

وقد سبق لمسرح الجامعة أن حقق جائزة أفضل عرض مسرحى فى مهرجان الجنادرية عن عروض «اللوحة والناس» و«الحبال» وجائزة أفضل نص فى المهرجان الدولى للمسرح الجامعى بتونس عن مسرحية «الهشيم» وجائزة أفضل إخراج عن العرض المسرحى «الهاجس» بدولة الكويت . نادى المسرح تقدم أكثر من 60 عرضا مسرحيا وشارك بها فى عدد من المهرجانات المحلية والعربية والدولية .

صادق طيب أثناء تكريمه لعزيز

## بقعة زيت تختتم مهرجان أيام عمان المسرحية


بقعة زيت تختتم مهرجان أيام عمان

مهرجان أيام عمان المسرحية اختتم أعماله بمسرحية "بقعة زيت" لجماعة العراق المسرحية وذلك على خشبة المسرح الدائرى فى المركز الثقافى الملكى فى العاصمة الأردنية المسرحية من تأليف وتمثيل محمود أبو العباس، وإخراج محسن العلى.

وتقدم مشاهد مؤثرة من معاناة إنسانية لعراقى اغترب مجبرا وضرب الشتات بينه وبين أهله.

## 5 دول عربية ودولتان أوربيتان.. فى مهرجان المسرح الحر

تحت رعاية وزيرة الثقافة السورية نجاح العطار تنطلق فعاليات الدورة الثالثة من مهرجان ليالى المسرح الحر فى العاشر من شهر مايو القادم بمشاركة سبع دول منها خمس دول عربية ودولتان أوربيتان السويد، وإسبانيا .

وتقدم الفرق المشاركة إبداعاتها المسرحية على مدار أسبوع على مسارح المركز الثقافى الملكى ومسرح أسامة المشينى، ثم تنتقل العروض العربية لتعرض فى مدينة السلط الأردنية.

تشهد الدورة تنوعاً فى الفعاليات حيث سيتم تقديم عروض الأطفال صباحاً فى مراكز الأيتام، ثم تعاد مساءً للجمهور، أما بالنسبة لعروض الكبار فتعرض على المسرح الدائرى ومسرح أسامة المشينى، إضافة إلى أمسيات موسيقية لفرقة الزعتر، وفرقة شرق اللتين تقدمان تجارب موسيقية.

وستشارك لبنان وتونس وسوريا والمغرب والإمارات العربية ودولة السويد بأعمال مسرحية متنوعة، بينما تشارك سوريا بعرضين من خلال فرقة نقابة الفنانين – فرع حماة بمسرحية الأطفال «لماذا أصبح جدهم شجرة» ومسرحية الكبار «شيطانسان» وهما من إخراج مولود داوود، وتشارك تونس بمسرحية «كيفك أنت» من إخراج حنان بلعيفة، أما المغرب فتشارك فرقة آدم للإنتاج الفنى بمسرحية «بلادى» من تمثيل عبدالكبير ركاكنة وإخراج إدريس الروخ وهى تتحدث عن المغاربة المهاجرين إلى أوربا والحلم بسحر الغرب واكتشاف واقع آخر عندما يتحقق الحلم، وتشارك الإمارات العربية بمسرحية الأطفال «شلهوب والحاسوب» لفرقة مسرح بنى ياس من إمارة أبو ظبى، وتشارك لبنان بمسرحية «حلم » لبيت الفن فى طرابلس وهى من إخراج غنام غنام، وتشارك السويد بمسرحية «انيت ياميد» للمخرج السويدى من أصل عراقى طلعت سماوى ويضم هذا العرض الراقص فريقا مختلطا من السويد وإيطاليا والجزائر، ويقدم المسرح الحر عملين مسرحيين وهما مسرحية «صورة فى البال» من إخراج فراس المصرى والنص مركب من مجموعة نصوص نثرية من يوسف غيشان ومحمد طملية وعبد اللطيف دربالة والعرض الآخر «الرقصة الأخيرة» من إخراج آياد شطناوى، وعن العروض الأردنية الأخرى سيقدم مركز الفنون الأدائية مسرحية «الصعود إلى الهاوية» من تأليف ناجح بن الزين، وإخراج لينا التل ومازال الباب مفتوحا لمشاركة عروض أردنية أخرى.

وسيكون ضيف شرف المهرجان الفنان عباس النورى صاحب شخصية أبو عصام فى مسلسل باب الحارة الذى أكسبته شهرة واسعة، والفنانة سميرة البارودى من لبنان والفنانة أمينة قفاص من البحرين، والفنان والإعلامى فيصل الياسرى من العراق، ويكرم المهرجان نخبة من الفنانين الأردنيين والعرب الذين أثروا الساحة الأردنية والعربية إبداعاً وهم الفنان مازن عجاوى، والفنان موسى عمار، والفنانة رفعت النجار، والفنان يوسف الجمل، والكاتب المسرحى جبريل الشيخ ومن العرب سيكرم المهرجان المسرحى العراقى يوسف العانى.

سوريا- كنعان البنى

## فجأة لم يهطل المطر.. على مسرح الصوارى البحرينى

احتفل مسرح الصوارى البحرينى بيوم المسرح العالمى، الأسبوع الماضى وبتدشين موقعه الإلكترونى وذلك بعرض للمسرح المنظم بعنوان "فجأة لم يهطل المطر " من إخراج الفنان إبراهيم خلفان، الذى شارك فى المهرجان مرة أخرى بعرض "عطسة بومنصور" مع نادى المسرح الجامعى، يلى العرض تكريم عدد من أعضاء المسرح المؤسسين، وهم إبراهيم بحر، حمزة محمد، وإبراهيم خلفان إضافة إلى الفنان مجيد مرهون.

## لير يفتتح المهرجان الوطنى للمسرح الكويتى

وسط حشد كبير من المسرحيين العرب بدأت الثلاثاء الماضى فعاليات المهرجان الوطنى للمسرح الكويتى، وتضمن حفل الافتتاح عرض «الملك لير» من إخراج د.يحيى عبد التواب وديكور د. عبدالله الغيث عميد المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت.

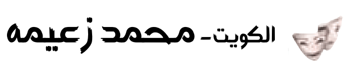
العرض اعتمد على نص شكسبير مستخدماً لغة الرقص والأداء الحركى وقدم العرض بشكل مبهر مجموعة من طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية .

بدأ الحفل بكلمة للفنان بدر الرفاعى أمين عام المجلس الوطنى للأدآب والفنون والثقافة بالكويت، كذلك ألقت كاملة العياد مديرة المهرجان كلمة ترحيب بالضيوف متمنية لهم الاستمتاع بالعروض التى تعبر عن اهتمام الكويت كدولة بالفن وتؤكد على ثراء الحركة المسرحية فيها.

ويشارك فى المسابقة الرسمية للمهرجان عروض «سفر العميان» لمسرح الخليج العربى تأليف الإماراتى ناجى الحاى إخراج نجف جمال، «بلا حدود» لفرقة الجيل الواعى تأليف عبد الأمير الشمخى إخراج عبد العزيز صقر ، بو خريطة تأليف وإخراج حسين المسلم،«المستأجر الجديد» ليونسكو وإخراج عمار سليمان لفرقة المسرح العربى، «حفلة عشاء» لفرقة المعهد العالى للفنون المسرحية تأليف وإخراج مساعد الزامل، «إنى أرى ما تراه» لفرقة المسرح الشعبى تأليف شاكر المعتوق وإخراج إبراهيم بو طيبان، «العشرة» لفرقة المسرح الكويتى تأليف محمد الفرج إخراج وليد سراب.


بدر الرفاعى

وتقام على هامش المهرجان ندوة بعنوان المسرح والديموقراطية، يشارك فيها العديد من المسرحيين منهم د. أحمد سخسوخ ود.جلال حافظ من مصر و فهد رده الحارثى من الإمارات ،د. حسن رشيد من قطر وتستمر الندوة يومين بالإضافة إلى ندوات يومية تعقب العروض.


الكويت- محمد زعيمه

## ختام مهرجان المسرحية القصيرة بالمغرب



اختتمت الأسبوع الماضى فعاليات الدورة العاشرة لمهرجان المسرحية القصيرة، الذى نظمته "جمعية الستار الذهبى للفنون الدرامية"، تحت شعار "المسرحية القصيرة على خشبات العالم». شارك فى المهرجان، الذى انطلق محليا ليصير خلال دورته العاشرة دوليا، فرق مسرحية من فرنسا وإسبانيا والكاميرون وتونس والجزائر إضافة إلى فرق من المغرب البلد المضيف.

وحسب منظمى المهرجان فإن الدورة العاشرة فى صيغتها الدولية، تسعى إلى تعميم خطاب جنس المسرحية القصيرة أدبيا وفنيا فى ظل مقاربة مسرحية مغربية عالمية.

وقد أصبحت هذه المقاربة ضرورة قصوى وملحة، عقب ما خلفته تجربة الدورة التاسعة فى طابعها المغاربى التى أكدت أن جنس المسرحية القصيرة يكاد ينعدم فى المكتبات والمسارح العربية.

جرى خلال الحفل الافتتاحى، تقديم لوحة فلكلورية راقصة لـ"جمعية النخيل للركبة والفنون الشعبية المحلية" من مدينة زاكورة ورقصة محلية لفرقة "ألوان كمير" الكاميرونية. كما تضمن برنامج الدورة إضافة إلى العروض المسرحية «كرنفال ليلة الأقنعة» الذى تجوب خلاله الفرق المشاركة فى المهرجان شوارع مدينة تمارة، كما جرى وضع شاشة كبرى بساحة مولاى رشيد لتقديم عروض مسرحية وسينمائية.

شادى أبو شادى



● مسرحية «جسر الصمت» للمخرج شريف شعبان تم عرضها مؤخراً بقاعة جمعية النهضة العلمية «الجزويت».

• إن تحليل العرض سلسلة من لوحات هندسية ولكنها ليست المخطط النهائى لتحويل نص ما إلى عمل مسرحى. والهدف من القطعة توضيح المعانى والتأثيرات الممكنة للقراء والنقاد ورواد المسرح فى المقام الأول وللمتفرج المهتم فى المقام الثانى.


التمثيل بطل العرض



تعبير حركى رائع

# جمهور البؤساء اختلف على الديكور والإضاءة واتفق على التمثيل

للتواصل مع الحركة المسرحية ومد جسور التفاهم بين العروض وروادها التقت مسرحنا مع حضور عرض (البؤساء) والذى يقدم حاليًا على خشبة المسرح القومى، وتعرفت منهم على آرائهم حول العرض.

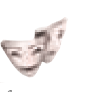
مصطفى محمود أبو سريع – طالب بأكاديمية الفنون بالإسكندرية: أعجبنى أسلوب مترجم النص فى دمج العربية الفصحى بالعامية فى الحوار، لأن هذا يساعد الجمهور على تلقى الوجبة المسرحية الخالية من الكوليسترول، أيضًا فالخلطة التى قدمها المخرج جمعت بين الكوميديا الخفيفة والتراجيديا المؤثرة التى أدت لتقبل الجمهور للعرض كاملاً إلى نهايته.

أما الممثلون فلم يشعرونى أنها ليلة افتتاح بل شعرت أنها ليلة ختام العرض. لم ترهبهم مواجهة الجماهير أو على الأقل لم تبد رهبتهم أمامنا.

أحمد إبراهيم عبد الغنى – ممثل: العمل فى مجمله جيد لكن تنقصه بعض العناصر، وإن كنت أرى أن ننتظر أيامًا أخرى لنحكم عليه، أعجبتنى الموسيقى والملابس والديكور وإن لم يخل من بعض مبالغة، ومن الممثلين أعجبتنى أمانى البحطيطى ويحيى أحمد.

تامر محمد: الإخراج رائع جدًا لكن الموسيقى غير مناسبة إلا قليلاً وتنقصها المؤثرات الصوتية، الإضاءة أيضًا بها مشاكل لكن أرجو أن تكون أكثر توفيقًا فيما بعد، أفضل المشاهد كانت الشبابية وأقلها مشاهد الأدوار الرئيسية.

محمد محمدى – طالب بكلية الآداب: لم أجد أى نوع من المصداقية التى أنشدها فى المسرح باستثناء بعض الشباب فى العرض!



**شعرنا أنها ليلة الختام والممثلون لم يرهبهم مواجهة الجمهور**



دعاء الخولى – ممثلة –: عرض جميل جدًا، هناك بعض الديفوهات فى الإضاءة وكذا الموسيقى أحيانا ما كانت تنطلق فى غير موعدها وربما تكون هذه بعض سلبيات البداية، أحسن ممثلة فى العرض هى أمانى البحطيطى.

ميرفت مكاوى – ممثلة –: عرض جميل جدًا أعجبنى رؤية المخرج جدًا، كما أنه قدم تعبيرًا حركيًا رائعًا، الموسيقى والديكور أيضًا كانتا متناغمتان مع الحالة العامة للعرض، وقد أعجبنى أداء بعض الممثلين مثل: إيمان البحطيطى ويحيى أحمد وكمال سليمان.

أحمد طه – مصمم ديكور – : عرض جيد على المستوى العام.

كمال على: العرض جيد ويبشر بوجوه جديدة موهوبة فى مجال التمثيل.

طه أبو العلا – مهندس مبان –: أحب الأعمال التاريخية جدًا أراها تماثل العمارة القديمة فيها الأصالة والذوق الجميل والتناغم بين التصميمات وهذا العرض رغم ديكوراته الحديدية التى لا أفضلها إلا أنه نجح فى شدنا إليه، لم نشعر بمرور الوقت رغم أن مدته طويلة. ولا يسعنى سوى تقديم الشكر لصناعه على هذه الحالة من التناغم.

سارة متولى – بكالوريوس سياحة –: لا أعلم سبب تلك الضحكات التى انفجرت بسبب خطأ الجندى حين خرج من الباب، وشعرت أنه أصيب بحرج بالغ وربما لا يستطيع بعدها أن يواجه الجماهير! أرجو أن يكون الجمهور مسئولاً أكثر من ذلك.

ريهام عطية: مسرح الدولة مطالب بتقديم هذه العروض الجميلة التى تضم عددًا كبيرًا من الممثلين ومقتبسة من الأدب العالمى.

**محمد عبد القادر**

## مخرج يسعده أن يقال عنه "إسفنجة"

# سامح مجاهد: إما أن نعلن رفض الهيمنة أو نهبط لـ "سابع أرض"

سنوات العمل لم تفقده براءة طفل بداخله مازال يحلم بعالم أفضل.. وبـ.. غد.. أجمل هكذا يبدو المخرج سامح مجاهد وهو يخطو مع "سابع أرض" خطوة جديدة فى طريق حافلة سامح "ومسرحنا".. وإضاءات حول جديدة فى الحوار التالى

**قمت بتغيير عنوان العرض إلى سابع أرض.. لماذا؟**

العرض يتناول مجموعة من الناس تحلم أحلامًا غريبة، وسياقه الدرامى مختلف عن البناء التقليدى. وهم لا يشعرون أنهم يعيشون فوق الأرض بل تحتها. ورغم ذلك مازالوا فى الانتظار، ورسالة العرض أن هؤلاء الأشخاص لو ظلوا منتظرين هكذا سيزداد هبوطهم فى باطن الأرض حتى يصلوا لسابع أرض.

**هذا العمل هو الثانى لك مع المؤلف إبراهيم الحسينى؟**

نعم.. فقد قدمنا معا (أخبار أهرام جمهورية) عام ٢٠٠٠ على مسرح الغد أيضًا، ولقد عملت مع آخرين وقدمت نصوصًا لطاغور وبهيج إسماعيل ودرويش الأسيوطى لكنى أرتاح للعمل مع إبراهيم الحسينى وأره مؤلفًا متفاهمًا لا يجد غضاضة فى حذف مشهد، أو إضافة آخر، أو تغيير جملة ومن ناحية أخرى فإبراهيم وأنا نتلاقى فى أفكار كثيرة، وهمومنا متشابهة والأمر ليس قاصرًا على إبراهيم فقط بل المجموعة كلها لم تتغير كثيرًا من أيام (أخبار أهرام جمهورية) فمازال حلمنا واحداً، ومازالنا رغم تقدمنا قليلاً فى السن تتملكنا أحلام طفولية.


عرض سابع أرض

**الفنانة وفاء الحكيم أطلقت عليك لقب المخرج الإسفنجة؟**

لأننى دائما أطلب من الممثل تجسيد شعورين متناقضين فى موقف واحد، فقد أطلب منه أن يرقص وهو يبكى، أو يقدم مشهدًا كوميديًا وهو مثقل بالهموم. ولا أطلب ذلك من قبيل فرد العضلات ولكن من منطلق رؤية لحياتنا، جوهرها أننا نقوم فى اليوم الواحد بعدة أدوار فأنا مثلاً مخرج فى المسرح وحين أذهب لمنزلى أتحول لزوج، وقد أزور والدى فى المساء فأتحول لابن، ونحن لا نستعد لكل دور من هذه الأدوار بقناع خاص، ولكن الأمر يأتى تلقائيًا، هكذا أصبحت حياتنا أحاسيس مختلفة فى وقت واحد وهذا هو المنظور الذى أحب أن أقدم به أعمالى، ويسعدنى لقب المخرج الإسفنجة.

**هناك فيما يبدو علاقة خاصة بين سامح مجاهد وخشبة الغد؟**

كنت من أوائل المعنيين فى مسرح الغد منذ إنشائه، لدى عشق رهيب لقاعته، لدرجة أنى حين أتصدى لأى نص أتخيله على خشبة الغد حتى لو كنت سأقدمه على مسرح آخر!، لأن هذه الخشبة تمثل لى حالة غريبة من الإبداع، حوائط القاعة هنا أستطيع تلوينها واستخدامها لتعميق خيال المتلقى بينما فى مسارح العلبة الإيطالية أشعر بحوائطها تحاصرنى.

**لكن القاعة تفرض عليك نوعية من العروض لا تعتمد على الكواليس؟**

سامح: أرفض فكرة الكواليس، وموضوع الإيهام فى المسرح أصبح قديمًا، فليس لزامًا أن أقدم مشهد الحب بين فتى وفتاة تحت شجرة وبينهما كوبين من عصير الليمون، لأننى أعمل على عقل جمهورى وليس على أحاسيسه.

**الجمهور الذى استلبته الفضائيات يتقبل فكرة كسر الإيهام؟**


سامح مجاهد

لو تعود الجمهور على فكرة كسر الإيهام ستصبح مسألة عادية بالنسبة له، والجمهور هرب للفضائيات حين رآها تمثله، وبإمكاننا أن نجتذبه عندما نقدم له عرضًا ينفعل به، وقتها يستوى الأمران كأن ما تقدمه إيهامًا أو كسرًا للإيهام، ولا مانع أن نجتذب الجمهور فى البداية بعرض بسيط بعدها نتدرج معه فى مدى عمق العرض.

**فكرة الهيمنة التى يناقشها العرض موصولة لأى مدى؟**

الهيمنة بكافة أشكالها سواء كانت داخلية أم خارجية أم حتى على مستوى العلاقات الاجتماعية إذ قد أهيمن عليك كصديق وعلينا دائمًا أن نؤكد رفضنا لأى هيمنة وإلا سنهبط لسابع أرض، والتحدى يكون بأى شئ نملكه ولو بقلم أو مقالة أو بيت شعر المهم أن نعلن عدم قبولنا لأن نصبح مجرد دمى تحركها الخيوط، وكلما زاد لدينا الاستعداد للتحدى كلما زاد الأمل.

• جمعية النهضة العلمية «الجزويت» نظمت مؤخراً ندوة حول مسرح الشارع والفرق الشبابية.



• الأساس الذى يقوم عليه تحليل نقاد براغ هو مبدأ تحويل الأشياء إلى علامات، ووفق هذا المبدأ يعد «كل ما هو على خشبة المسرح علامة»، فبعد أن يوضع الكرسى على خشبة المسرح فإنه يكتسف مجموعة من علامات التنصيص ويصبح علامة «كرسى».

## محفوظ عبد الرحمن:

# المسرح بالنسبة لى هوى خاص

ظننا أننا سنعقد (محاكمة السيد ميم) لكنه طاف بنا عبر المرافئ المسرحية كـ: (السندباد البحرى) وتحدث كعادته بمنتهى الصراحة متجاوزاً (كوكب الفيران) الذى يسكنه الكثيرون وأشار لموضع الداء قائلاً (احذروا) .

قدم للندوة الزميل يسرى حسان رئيس التحرير قائلاً: نحن سعداء بوجود الأستاذ محفوظ عبد الرحمن بيننا فى هذه الندوة التى اعتدنا أن نستضيف فيها كبار المسرحيين سواء فى مصر أم العالم العربى، التى ليست ندوة بالمعنى المتعارف عليه لكنها نوع من التواصل وتدعيم أواصر الود بين المسرحيين وجريدة (مسرحنا) التى هى الوحيدة من نوعها فى الوطن العربى وثانى اثنين عالمياً مع مثيلة لها بريطانية وإن كانت الأخيرة لا تخصص كل صفحاتها للمسرح بل تتزاحم معه موضوعات أخرى عن البرامج والملابس...

ونحن إذ نبدى شكرنا للكاتب الكبير على حضوره نرجو ألا يظن أننا ورطناه فى هذه الندوة التى تميل دائماً للشغب.

وأجاب محفوظ: بل أنا الذى أشكركم على اهتمامكم بالتواصل مع المسرحيين فى زمان لم يعد أحد فيه يهتم بأحد، أما عن الشغب فأراه فى الوجوه المتحفزة أمامى.

وضحكنا جميعاً لتبدأ الندوة.






أحوال المسرح المصرى متردية والمقلق أن هناك من يعتبرها جيدة



**جاء عملك المسرحى الثانى «حفلة على الخازوق» بعد فترة طويلة من عملك الأول؟**

محفوظ: كتبت مسرحية (حفلة على الخازوق) بعد 11 عاماً من العجز عن كتابة المسرح ورغم عدم إيمانى بقضية العقد النفسية لكن ما ينتابنى من رعب حين أكتب للمسرح وأجد الرجفة تتملكنى وقد ترتفع درجة حرارتى ولا أجد تفسيرا سوى اعتقادى بأن الكتابة للمسرح ليست عملاً سهلاً.

مسرحية «حفلة على الخازوق» كتبتها فى ظروف أقل ما توصف به أنها خارج الزمن إذ كنت مسافراً من بلد إلى بلد وهبطت بنا الطائرة فى مطار من أكثر مطارات العالم كآبة (رفض الإفصاح عن اسمه معللاً بأنه مازال موجوداً وأنه ازداد سوءاً عن ذى قبل) وظلت الطائرة متوقفة فى المطار لأكثر من 11 ساعة لعطب أصابها، وفى فترة الانتظار تلك أخرجت أوراقى وجربت أن أكتب الفكرة التى ألحت على كثيراً وكنت مفتوناً بها وبأجوائها القريبة من ألف ليلة وليلة، وقبل أن تقلع بنا الطائرة كنت قد كتبت الفصل الأول.

**ماذا عن تجربتك لمسرح الطفل؟**

محفوظ: كانت هذه التجربة فى الكويت، إذ إننى أقمت هناك ثلاث سنوات، خلال فترة السبعينيات، لن أقول كما قال ابن بطوطة تحتسب عند الله.

كنت خلال هذه السنوات مشفقاً عليا بنىّ من معيشتهما فى بلد لا يوفر للأطفال أى وسيلة ترفيه، وكل ما أستطيع توفيره لهم هو أن آخذهم بسيارتى للنزهة إلا أننى كنت أشعر بأن ذلك لا يكفى فجاءتنى فكرة مسرح للطفل كوسيلة للترفيه، وما شجعنى ظنى أنه مشروع مضمون الربح فالأطفال قوة قاهرة لا يستهان بها وحين يطلبون شيئاً لا تستطيع له رفضاً.

وذهبت بفكرتى لمسئولة بالتليفزيون هناك فأبدت رفضاً قاطعاً، وذلك على عكس ما تقوله الآن، فمازلت بها حتى وافقت وطلبت أن تذهب لوزارة التعليم وليس وزارة الإعلام ، لأن وزارة التعليم كانت تملك مسرحاً، ووافقت الوزارة وطلبت نصاً لإنتاجه فطلبت منى المسئولة أن أكتب النص. وجاء الدور علىّ لأرفض لكن أمام إلحاحها كتبت نصاً ليس للعرض ولكن ليكتب على منواله إلا أنها أعجبت به وأنتجته، وكان العرض الأول من نوعه فى الخليج كله.

**ولماذا لم تحاول تكرار التجربة؟**

محفوظ: حدث أن عدت بعدها لنفس البلد زائراً، وفوجئت خلال تلك الزيارة بإحدى الصحفيات تسألنى عن رأيى فى الكارثة التى عملتها؟ واكتشفت أن نجاح التجربة أغرى كثيرين بدخول المجال وقدموا أعمالاً دون المستوى مما حول الموضوع لمشروع تجارى فاقت أرباحه تجارة المخدرات وأى عمل غير شرعى، وأحسست بالأسى لمساهمتى فى شىء كهذا، رغم أن نيتى كانت طيبة، كما أن المسرحية كان لها مغزى فهى تحكى عن مجموعة من البحارة تاهوا فى البحر ورست سفينتهم على جزيرة عاملتهم من اللحظة الأولى كأنهم أعداء، وحين طلبوا من سكانها إصلاح مركبهم ليرحلوا رفض السكان وأصروا أن يقيم البحارة معهم ويعملون من أجلهم بحكم كونهم من بلد آخر يحملون معارف أخرى، وانهمك البحارة فى أعمال تقصد إرضاء سكان الجزيرة كإقامة تماثيل للحاكم إلا واحدا منهم ذهب يعمل فى الحقول مع الفلاحين وفى النهاية يتضح أن موقفه هو الصواب فالمسرحية كانت تعلى من قيمة العمل فى مجتمع لا يعمل.

## أحوال المسرح المصرى

**كيف ترى أحوال المسرح المصرى الآن؟**

محفوظ: حال المسرح المصرى حالياً ليس جيداً، لكن أكثر ما يزعجنى هو ذاك الشعور المتفشى لدى قطاع من الوسط المسرحى بأن الأحوال جيدة، حقيقة مر المسرح المصرى بفترات سيئة كالتى نراها الآن، وقد يأتى ما هو أسوأ من ذلك، ولكن دائماً ما كان هناك اعتراض أو انتقاد أو أصوات ترتفع بالرغبة فى الخلاص من الأزمة، بينما حالة الرضا السائدة الآن – رغم كل ما يتوافر من أدلة عن سوء الأحوال – أمر لا يدعو للراحة.

**وما أسباب تدهور أحوال المسرح المصرى فى رأيك؟**

محفوظ: أول ما أريد الإشارة إليه هو الدور الإدارى، ذلك أن المسرح ينمو مع مناخ عام فى البلد وإدارة للمسرح تجيد التعامل معه، لكن الدور الإدارى حالياً لم يعد خلاقاً، أهمل أمور الخلق والإبداع واعتبر نفسه مجرد موظف، همه الأساسى توزيع المسرحيات على القاعات دونما اهتمام بجودة تلك المسرحيات، ثم يهلل للإيرادات المتحققة رغم أننى أضع أكثر من علامة استفهام أمام كل هذه الإيرادات المعلنة، وحتى لو كانت صحيحة فالأمر بحاجة لإعادة نظر، لأن كل دول العالم تدعم مسارحها القومية وبميزانيات ضخمة، فرنسا مثلاً توفر سنوياً 4 مليارات يورو لمسرحها القومى، وأمريكا التى هى أكثر النظم رأسمالية تقدم أكثر من ذلك لمسرحها، وذلك بغية تقديم روائع الأدب العالمى وأدب أمتها، هذا هو هدف المسرح القومى الذى نسميه فى بلدنا بمسرح القطاع العام إظهار فن هذه الأمة من كتابة وتمثيل وإخراج وخلافه، وتقديمه لشتى أنواع المسرح من كوميديا وأوبريت...

فى هذه الدول أيضا يوجد مسرح جامعى شبه محترف، لا يقل عن المسارح المحترفة ولا أعلم إن كانت الدولة تدعمه أم لا، ولكن الجامعات هناك لديها ميزانيات تدعم ألف مسرح !

بينما نحن هنا لا نعرف حجم الدعم الممنوح للمسرح ولا نسبته إلى الميزانية العامة.



## اختفاء الكاتب المسرحى

يرى محفوظ عبد الرحمن أن تراجع الدور الإدارى أدى لاختفاء دور الكاتب المسرحى فى الحركة المسرحية.

ويقول: حين أقرأ ما ينشر بالجرائد عن العروض المسرحية أحياناً لا أجد اسم كتابها وأحياناً أجد اسم توفيق الحكيم، وأنا مع عرض أعمال توفيق الحكيم ولكن ماذا عن الأحياء؟ وأين يذهب كتاب اليوم؟ قد يقال – وقد قيل فعلاً – وأين الكاتب الجيد حالياً؟ لكن أذكرهم بتجربة حدثت فى الستينيات حين تولى أحمد حمروش إدارة المسرح القومى ومعه أمال المرصفى، ووقتها لم يكن بالمسرح القومى كتاب سوى توفيق الحكيم، وهناك شخص فى الشارع اسمه «نعمان عاشور» لا يعرفه الكثيرون وقتها وليس له من رصيد سوى عمل واحد قدمه فى المسرح الحر، لكنهما (حمروش والمرصفى) حين أدارا المسرح القومى رأينا الكثير من الكتاب وبعضهم كان يكتب لأول مرة فى المسرح.

أقول ذلك لأدلل على أن استثمار الإدارة للمناخ الثقافى سواء كان جيداً أم لا هو حجر الزاوية، والتاريخ يروى لنا عن إدارات خلقت حركة مسرحية رغم سوء المناخ حولها «موليير مثلا» لم يعانى أحد فى العالم كله قدر معاناته مع المسرح ولو عدنا لتاريخ الرجل فلن نجده قضى خارج السجن أو المسرح أكثر من شهر وذلك فى حياته كلها، إذ كان يذهب لتقديم عرض على المسرح الملكى فيراه الملك ويغضب فيأمر بحبسه، يخرج بعدها من السجن ويحتاج لأموال لتقديم عرض آخر فيلجأ للاقتراض من الناس، ويقدم عرضه لكنه يفاجأ بالحكم عليه بالسجن على الأموال التى أخذها وهكذا. لكنه فى النهاية كان يقدم عروضاً أمام الملك وداخل القصر الملكى، لأن الإدارة وقتها كانت وهى تدق عظامه تساعده على تقديم عروضه أنا لا أنادى بتدليل الإدارة للمسرحيين، لكن أيضاً لا أوافقها على تعللها بأنه الزمن العظيم هو الذى يخرج مسرحاً عظيماً فلم يكن شكسبير مثلاً فى زمن كهذا الذى يرجوه، لكن العبرة بإدارة العملية المسرحية وكيفية التعامل مع عناصرها.

ولا أدعى أن لدى طريقة معينة ولكن أرصد فقط واقع الحال المسرحى أسمع بين الحين والآخر من ينفض يده من المسئولية وإلقائها على منافسة التليفزيون والقنوات الفضائية، لكن هذا لا يلغى حالة السوء الموجودة وعدم الاحتفاء بأى تجربة جديدة.

**ولكن ماذا عن المناخ العام حول المسرح، نعنى دور المسرح الاجتماعى ودور المجتمع المسرحى إذا جاز التعبير.**

محفوظ: بالنسبة لدور المسرح تجاه مجتمعه اسحوا لى أن أطرح تصورى له، فأنا مقتنع بالديمقراطية ولكن دون قناعة بأشكالها المختلفة من برلمان وغيره ولست واثقاً أنها أفضل وسائل التعبير عن الرأى، بينما أرى أن المسرح قد يكون شكلاً ديمقراطياً جميلاً تتناقش فيه الناس وتختلف بشكل محترم ويستطيع المسرح أن يصل للناس بالفكرة بشكل أفضل، ويدفعنى لتبنى مواقف أكثر.. وهكذا، فأين المسرحية التى قدمت فكرة فى السنوات الماضية، ولا أقصد فكرة بعينها ولكن أى فكرة حتى لو كانت ظرفا وقتيا أثار قلقنا أو موضوعاً نستاء منه أو اختلفنا حوله.

أما بالنسبة لدور المجتمع تجاه المسرح فأنا أوافق





يسرى حسان يتوسط محفوظ عبدالرحمن وإبراهيم الحسينى

• د. أشرف زكى مازال يبحث عن مبنى إدارى مناسب ليكون مقراً للهيئة العربية للمسرح بالقاهرة.



**● إن أشياء خشبة المسرح ليست علامات ولكنها علامات لأيديولوجيا وراء علامة الشىء. مثل هذه التنقيحات النظرية تهدد بوجود سلسلة لا نهائية من العلامات .**





محفوظ عبدالرحمن أثناء ندوة «مسرحنا»

على أن القادرين فى المجتمع ليسوا مقتنعين بفن المسرح، والمؤسف أنه لا يوجد إحصاء رسمى يوضح لنا نسبة من لم يروا عرضاً مسرحياً ولو مرة واحدة فى حياتهم.

لقد حاولت أن أحسب نسبتهم فيمن حولى ومن ألتقيهم فأصابنى الفزع لأن النسبة جاوزت 90%.

**ترى لماذا هرب الجمهور من المسرح؟**

محفوظ: هلا تكرمتم وأخبرتمونى أنتم عن السبب؟ ليست هناك تصورات واضحة عن هذا الأمر، ولكن عاصرت تجربة فى تشيكوسلوفاكيا ربما تفسر لنا هذه الظاهرة، إذ إن هذه الدولة من أكثر الدول التى تتنفس فناً وكنت أزورها باستمرار لمشاهدة عروضها رغم العنت الذى كنت ألقاه كأجنبى مطلوب منى أن أدفع ثمن تذكرة المسرح بالعملة الصعبة، وذات ليلة كنت أجول فاسترعت انتباهى لوحة لعرض مسرحى اسمه (موسى وهارون) فصممت على الدخول. فوجئت بأن هذه الليلة محجوزة بالكامل لمصنع أو شركة ورفضت العاملة بإصرار دخولى إلا أننى قاتلت ليلتها على الدخول وقبلوا دخولى بعد معرفتهم أننى كاتب وأبرزت لهم كارنيه اتحاد الكتاب – وكنت فى مصر أركب بهذا الكارنيه مع المعاقين – ودخلت العرض فتمنيت لو كان بيدى أن تمتد إقامتى أسبوعاً آخر لأرى مزيداً من هذه العروض. كانت هذه العروض إبان الفترة الاشتراكية مزدحمة بروادها رغم أن بعضها لا يمكن لأحد أن يدعى أنه جماهيرى مثل مسرحيات تشيكوف مثلاً ورغم ذلك لا تجد لك مقعداً فى القاعات التى تعرضها.

وحدث أننى زرت البلاد فى مرحلة التحول من الاشتراكية إلى الرأسمالية، لم يكن قد مضى عام على زيارتى الأخيرة والتى عثرت فيها على مقعد بصعوبة لأتابع عرضاً لتشيكوف وذهبت كالعادة لمشاهدة أحد العروض المسرحية وكان العرض مبهراً حقاً، ولو عرض فى إحدى القرى المصرية لتكالب الناس على دخوله ولا يسعنى سوى الاعتراف بموهبتى الكاتب والمخرج اللذين صنعا لنا عرضاً سينمائياً على خشبة المسرح به خيول وسيوف ورجل يضرب زميله بالسيف فيطير رأسه.. كان شيئاً فى غاية الروعة والفتنة، حتى أننى انتابتنى حالة من التصفيق بعد العرض دفعت الممثلين للنزول إلى الصالة لسؤالى عما ألم بى؟

وفى مقابل كل ذلك كان عدد الحضور يكاد يبلغ نصف عدد الممثلين بالعرض، كان الأمر مثيراً للدهشة خصوصاً حين رأيته ظاهرة عامة شملت مسارح تشيكوسلوفاكيا! وأخذت أتأمل ما حدث لأكتشف أنه الرجل الذى كان يذهب لتشيكوف تملكته أحلام الثراء، أصبح لا يكتفى بعمله من الثامنة صباحاً حتى الخامسة بعد الظهر بل ابتاع عربة يبيع عليها خواتم وأساور للسياح من السادسة مساء حتى منتصف الليل يحلم بشراء محل بدلاً من العربة، فتغيرت اهتماماته الفكرية والعقلية مع سيادة إله المال وهذه هى الدول التى تمر بمراحل التحول مع الأسف، لأن الشخص الذى يعمل من الثامنة صباحاً حتى الثانية عشرة عند منتصف الليل يريد بعد كل هذا أن يرى عملاً خفيفاً، تهريجاً لا يحتاج لأى تركيز فى متابعته، لأنه لم يعد مستعداً لمشاهدة فكرة.

**ولكن ألا ترى أن ترسيخ التليفزيون لأنماط معينة من الفرجة المسرحية هو ما نفر الناس من مشاهدة المسرحيات الجادة؟**

محفوظ: جهاز التليفزيون قادر على إقناع الناس بمشاهدة العروض الجادة وأيضاً بمشاهدة سواها، ولكن ما يقوم به حالياً هو التركيز على عدد محدود من المشاهد لا يتجاوز العشرين مشهداً من نوعية (تاخد خيارريابة، وكل شىء انكشفن وبان..) رسخ لدى الناس قناعة بأن هذا هو المسرح أو ما يجب أن يكون عليه، والمتلقى الذى يستقبل هذه المشاهد فقط تتكرر أمامه بشكل يومى لو أراد الذهاب للمسرح سيبحث قطعاً عن هذه الأنماط.



## المزاج العام لا يهيئ للمسرح

ويستطرد محفوظ: إن المسرح ليس له مكان فى المزاج العام لبلادنا، وهناك حالة من عدم الاقتناع بضرورته على عكس الحال فى دول مثل بريطانيا التى اعتاد المواطن بها على الذهاب للمسرح فى الساعة السابعة مساء فيهيئ له المجتمع الظروف المواتية.

ويروى محفوظ تجربة عاشها فى بريطانيا حين ذهب لمشاهدة أحد العروض وحين سأل عن موعد انتهاء العرض أجيب بأنه ينتهى فى الساعة العاشرة و11 دقيقة وتعجب من ذلك إذ أن العرض كان مونودراما فالأداء قد يطول قليلاً أو حتى تصفيق الناس قد يزداد عن المعدل فيختل الموعد المحدد بالدقيقة لكن شيئاً من ذلك لم يحدث ليكتشف محفوظ أن موعد تحرك آخر قطار للمترو بجوار المسرح فى العاشرة و15 دقيقة، فإذا تلكأت قليلاً فسيفوتك القطار، وهكذا الحال بالنسبة لكل المسارح إلى جوارها وسيلة مواصلات تضبط مواعيدها على مواعيد المسرح.

ويضيف محفوظ: لا يكتفى المجتمع بذلك بل يضع لك مواعيد مختلفة للمسرحيات هناك عروض تبدأ فى الواحدة ظهراً وعروض بعدها فى الثالثة، وأخرى فى الخامسة بعد الظهر إضافة لكن فى إنجلترا يستوى كل الجمهور على مقاعدهم قبل بدء العرض بثلاث دقائق فقط ويبدأ العرض فى موعده بالثانية، ذلك الموعد الذى تقرر فى يومه وساعته منذ عام كامل.

## الكاتب والمخرج

**دائماً ما تكون العلاقة متوترة بين الكاتب والمخرج فلماذا؟**

– أنا لست ممن يطلبون تنفيذ التفاصيل المكتوبة بشكل حرفى، بل على العكس فتركيزى دائماً ما ينصب على المضمون، ولا أطلب أن ينفذ المخرج ما تخيلته رغم إيمانى بأن موهبة الكتابة ليست مجرد عرض فكرة وإدارة حوار ولكن جزءاً منها أن ترى صورة المشهد أمامك قبل كتابته، لكن لدى من المرونة ما يدفعنى للتصور بأن المهم هو لب الموضوع وليس التفاصيل ولا يعنينى أن المشهد يدور فى صالون والمخرج نفذه فى حديقة مثلاً ولكن إذا لم يكن هناك تلاقى نفسى فنى فكرى بين الكاتب والمخرج لابد أن يحدث وجع للكاتب، ليس ضرورياً أن يكون التلاقى بنسبة 100٪ ولكن بنسبة كبيرة والمخرج دائماً يصرخ من عدم فهمه للنص.. أخذ منه موقفاً أو تسحب نصك لا مشكلة هنا، ولكن الأمر الذى لا يحتمل أن المخرج يتظاهر بالموافقة، ثم تجده قدم على المسرح شيئاً مختلفاً وكأن الكاتب طفل طلب قطعة من الحلوى، أو أنه يطلب من المخرج ذلك لمجرد التكدير عليه والعناد معه.

سأروى لكم واقعة مع أحد نصوصى وهو «حفلة على الخازوق» كنت سائراً ذات يوم مع صديق لى فلفت نظرى لأحد المسارح تعرض مسرحية عن هذا النص كتب عليها تأليف محفوظ عبد الرحمن، لم تكن هناك أى صلة بينى وبين صناعها فقررت الدخول لأرى ماذا فعلوا، وحين دخلت القاعة جاءنى المخرج وقد تعرف علىّ فور رؤيته لى وقال لى: حتى لا تنزعج، لقد أضفت من عندى للنص كتابة. ولم أجبه طبعاً وجلست أنظر ماذا فعل. وكان ما رأيته بشعاً حقاً لكن تجاملت حتى نهاية العرض وذهبت إليه أهنئه قائلاً: رأيى أنك كاتب جيد ولكنك – مخرجا – سىء للغاية.

**لهذا سعيت ذات يوم لإخراج أعمالك؟**

– لقد كانت تجربة بشعة، ولكن ما دفعنى إليها ما رأيته من بعض المخرجين وقلت لنفسى ماذا لو أخرجت أعمالى بنفسى، على الأقل لن أقدم ما هو أسوأ من ذلك، لكن ارتكبت خطأ فادحاً إذ إننى قمت بالإخراج أثناء الكتابة، أنا من عادتى ألا يستغرق منى كتابة نص سوى ثلاثة أيام، قد أتوقف عن الكتابة المسرحية لأعوام ولكن حين أكون جاهزاً بفكرتى المكتملة لا يتجاوز وقت الكتابة أسبوعاً على الأكثر.

وحين جلست أكتب تلك المسرحية التى انتويت إخراجها انجرفت إلى تكنيك الإخراج، فأكتب مثلاً يدخل رجل ثم أسأل نفسى، سيدخل يميناً أم يساراً، وأبدأ فى التفكير فى الديكور الخاص بالمشهد ومضت الأيام التى أستطيع أن أكتب فيها ولم أخط سوى ثلاث ورقات ولم أكملها وتوقف المشروع لأنى اقتنعت بأن الله ما جعل لرجل من قلبين فى جوفه، هذه المسرحية لم أعد لكتابتها بعد ذلك حتى الآن.

**● أمر آخر متعلق بالمتلقى سواء كان مخرجاً أم قارئاً أم مشاهداً وهو التأويل.. أحياناً ما يشكو الكاتب من أخطاء تأويل نصوصه.**

– لقد كنت مؤمناً فى مرحلة من مراحل حياتى أن الكاتب الذى يقدم عملاً إبداعياً ليس من حقه أن يحضر ندوات حوله، بل يصبح العمل ملكاً للناس، لدرجة أننى حين قدم عملى (حفلة على الخازوق) عام 76 فى مهرجان دمشق رفضت الصعود للمنصة فى الندوة التى انعقدت حوله حتى ظنت وزيرة الثقافة السورية أننى لم أحضر أصلاً واكتشفت أنى أجلس فى القاعة وأرفض الصعود للمنصة. وكان هذا من الآراء التى انجرفت خلفها لفترة، وفى عام 78 كتب اثنان من النقاد عن أعمالى أحدهما سورى، ووصفنى بأنى من جماعة الإخوان المسلمين وقدم أدلته من واقع أعمالى! والثانى إماراتى ووصفنى أننى شيوعى ماركسى هذه التجربة علمتنى أن القراءة أحياناً ما تكون خاطئة سواء من المخرجين أم النقاد أم القراء.

**نلاحظ هيمنة مفردة الفكرة فى حديثك؟**

– أنا معتقد بأن العمل لابد له من فكرة أو موضوع وليس الأمر مجرد استعراض كلام أو صور ولكن ما دفعك للكتابة قضية تريد أن تقولها ولا يختلف إن كانت القضية سطراً أو كانت مجلداً، ولكنك لابد أن تصل بهذه الفكرة للناس بأروع وأجود الأشكال الفنية، والشيئان متلازمان (الفكرة وروعة الشكل الفنى) إذ لا يكفى أن تقدم فكرة فقط بل لابد أن تفتن متلقيك بعملك.

وبالنسبة لهذا فهناك أمر أدركته متأخراً، ذلك أنى حين قدمت مسلسلاً عن عنترة، وهناك ثلاثة أفلام عنه طرحت جميعها فكرة البطولة فى تناولها، لكن حين أخذت القصة أخذت فكرة الحرية، فعنترة كان عبداً من العبيد يسعى لحريته والدليل أن أخاه الأكبر جرير ناضل من أجل حريته ونالها، أيضاً فمن غير المعقول أن تعيش قصة فى أذهان الناس لأكثر من 1500 عام بينما هى تتحدث عن البطولة.

ما أريد قوله أننى لم أبدأ من منطلق تقديم عمل عن الحرية، إذ كلنا نريد تقديم أعمال عنها، لكن الوعاء هو من أملى على.

**دعاوى التأصيل فى الوطن العربى ماذا بقى منها؟**

– رأيى أنها كانت حركة مفتعلة، لقد قاموا بوضع العربة أمام الحصان، لا اعتراض لى على تقديم مسرح خاص بك، ولكن ما هو غير مقبول أن تضع نظرية أولاً ثم تحاول تطبيقها بعد ذلك.

الغريب أن مسرحية «حفلة على الخازوق» التى طبع منها خمس طبعات وقدمت على نطاق واسع فى الدول العربية وهنا فى الثقافة الجماهيرية ولم ينتبه أحد أننى حاولت أ أن أستفيد فى كتابتها من طريقة الحكى العربى الموجودة فى ألف ليلة وليلة حيث يروى الراوى قصة أحدهم ثم يقول: أما فلان.. منتقلا لقصة أخرى وهكذا. وفى هذا كنت معتقداً أننى قدمت شكلاً عربياً للكتابة كما ينادى أنصار التأصيل، ولكن أدركت أننى لا أستطيع أن أقول أنا فعلت كذا ما لم يلتفت الناس إليه ومن ثم تناقشنى فيه، لكن لو لم يصلك ما كتبته فأنا لم أكتب.

أعود لما كنت أقوله عن افتعال دعوات التأصيل تلك، إن تاريخ المسرح عرف بعض أنواعه كالمسرح الكنسى أو الإيطالى مثلاً حمل سمات معينة ولكنه لم يكن مقصوداً بل إن ثقافة العصر وقتها هى ما أملته ولفترة معينة، ولكن تقليد ذلك غباء واختلاقه أيضا غباء.



**هدف المسرح القومى فى كل دول العالم هو تقديم أدب الأمة**

أدارها: إبراهيم الحسينى

أعدها للنشر: محمد عبد القادر

تصوير: حسن الحلوجى



● مدرسة أمير الشعراء بالجيزة قدمت هذا الأسبوع مسرحية «سر الوزة» للمخرج مصطفى حزين.

• تقدم لنا المهمة المسرحية طريقة لإنقاذ القطعة المادية من محيط علامات وضعه منظرو العلامات المسرحية للمييز بين المهمة والقطع المادية فوق الخشبة.



## مخرجة "غجرية" الهوى والمزاج

# عزة الحسينى: موسم المستقلين ضرورة لمواجهة "الشتات" والعودة إلى الواقع"

**تعتبر "عزة الحسينى" شريكًا ولاعبًا أساسيًا فى عملية إعادة رسم خارطة المسرح المصرى.. والتى شهدت "توسعًا" مستمرًا فى المساحات التى يحتلها المسرح المستقل فى المشهد المسرحى، قادها حلم التنقل والتمرد العصى على الترويض لتأسيس فرقتها "الغجر" ربما تيمنًا بهذا الصنف من البشر القابع أبدًا فى المساحات الرمادية بين الحدود.. بين القانون والخروج عليه والذى يحترف "فعل التمرد" بلا أدنى أمل فى التوبة.**

**كيف بدأت فكرة إقامة موسم مستقل؟**

بدأت فى يونيو 2007 شعرت أنا وسيد فؤاد بضرورة عمل حدث نرجع به إلى الواقع لأن الفرقة مختفية منذ مدة وتواجه نوعًا من التمزق والتشتت فكرنا فى إقامة موسم مدته خمسين ليلة عرض بحيث تستطيع كل فرقة – أن تعرض لمدة أسبوع وليس ليلة واحدة كما يحدث فى المهرجانات الأخرى ثم بحثنا عن داعمين وبدأنا مع د. هدى وصفى التى رحبت بشدة وقالت لنا: (هتحمل الفكرة كلها) وقد ارتحنا لهذا الاختيار وبدأنا فى إعداد النصوص التى ستعرض خلال الموسم إضافة لكتاب يجمع هذه النصوص.

**الصعوبات التى واجهتكم والجدل الذى أثير حول الموسم المستقل.. كيف ترينه؟**

التنسيق بين المجموعات احتاج لمجهود مضاعف لأن لكل فرقة ظروفها إضافة إلى البيروقراطية التى تواجه أى مشروع "يعنى العذاب التقليدى المعتاد"..

وكان من الطبيعى أن يثور الجدل، فحدث مهم بهذا الحجم يخترق موسم وزارة الثقافة فى البيت الفنى للمسرح وغيره لا بد أن يواجه بحماس من البعض ورفض من آخرين، من أولئك الذين لا يؤمنون بفكرة المسرح الحر ويرون أن كل شىء ينبغى أن يتبع الدولة.

**هل ظهرت مشكلات أثناء الموسم الذى لم ينته بعد؟**

لم نقابل حتى الآن مشكلة عطلت الموسم ونسير وفق الخطة الموضوعة، والمشكلة الوحيدة التى صادفتنا هى أن الهناجر المكان المفترض أن يقام عليه الموسم كان به إصلاحات، وكان علينا أن نبحث عن مكان آخر فوقع الاختيار على روابط الذى جهزته الهناجر ليقام عليه الموسم.

**هل أثرت المهرجانات الأخرى التى تزامنت مع الموسم المستقل على إقبال الجماهير؟**

شاهدت جميع العروض التى قدمت حتى الآن ولم أصادف عرضا خلا من الجمهور فهناك إقبال جماهيرى شديد.

**ما الهدف من موقعكم على الإنترنت المسمى ب (شباب أرتست)؟**

شباب أرتست مؤسسة مدنية تحت الإنشاء وتابعة لوزارة الشئون الاجتماعية، كيان مدنى أرقى شكلاً من الجمعيات، وهذا المكان أسسه سيد فؤاد، خالد صالح، عزة الحسينى، ومجلس إدارته يضم لويس جريس، رفيق الصبان، سمير فريد، وخالد صالح، وسيد فؤاد وأنا، والهدف الرئيسى لهذا المشروع هو فرقة المسرح الحر بمعنى أن يكون هناك مساحة لهذا الوجود وحاجة فنية ونقدية.

بالإضافة إلى مشاريع أخرى كفكرة عمل مكتبة ونشرة دورية ومهرجانات.

وكان الموسم المستقل أول مشروع يقدمه شباب أرتست.



**تقبع فى المنطقة الرمادية بين القواعد والخروج عليها**



**كيف يمكن أن يغير الموسم شكل الحركة المسرحية؟**

الموسم وحده لا يكفى وينبغى أن تدعم الدولة تيار المسرح المستقل بشكل حقيقى وأن يعى رجال الأعمال المصريين أهمية المسرح فى حياتنا وأن الناس تحتاج إلى مشاهدة مسرح جيد ومتنوع والخريطة الثقافية تحتاج إلى هذا التنوع وأن هناك شباب يريدون الوقوف على خشبة المسرح وفى عرض (طعم الصبار) كان معى شبابًا كانت التجربة مهمة جدا بالنسبه لهم لدرجة أنهم بكوا فى آخر ليلة للعرض، وتثقيف هؤلاء الشباب عنصر مهم جدا لذلك تبدو الورش الفنية مهمة جدا لإعداد الفنان؛ فهى تطور أدواته وتجعله يتعرف على إمكاناته.

**كيف أثر الاختلاف فى الرؤى والاتجاهات بين الفرق المستقلة على عملها؟**

نختلف ونتصارع هذه طبيعة الحياة لكننا متفقون فى الهدف وهدفنا مشترك ومصلحتنا واحدة هو أن نوجد فى الواقع بشكل ثابت وأن نكون قاعدة جماهيرية ونحقق مشاريعنا.

**ماذا عن عرضك (طعم الصبار)؟**

هو عرض مستوحى من عدة مصادر منها مأساة أنتيجون وأسطورة إيزيس ومستوحى أيضا من البيئة الصعيدية ومفرداتها.

وقمنا بعمل عدة ورش منها ورشة للهجة الصعيدية وورشة تمثيل للمجموعة الجديدة التى انضمت إلى الفرقة، إلى جانب ورشة تحضير وهذه الورش أثرت العمل وطورت من آداء الممثلين.

**لماذا اخترت "الغجر" اسمًا لفرقتك؟**

أسمينها (الغجر) لأن فكرة الترحال التى تجسدها حياة الغجر كانت مهيمنة على فكنت أحلم دائما بأن ارتحل بفرقتى بين النجوع والبنادر والمدن وقد حققت ذلك فعرضت فى المنيا والفيوم وغيرها من منطلق إيمانى بأنه علينا أن نصل بالمسرح للجمهور فى كل أقاليم مصر.

ومازلت أحلم أن أناقش موضوعات لم تناقش من قبل تتسم بالجرأة على ألا يكون لها عنوان معين مثل مسرح المرأة أو الرجل أو الجسد.

## وصلة «بوح مسرحى».. لمخرجة صاحبة تجربة وأسلوب

# عبير على: لولا هدى وصفى لما كان للفرق المستقلة وجود

تمتلك المخرجة عبير على رؤية خاصة لـ "الموروث" باعتباره فكر وثقافة شعب، وانعكاسًا لحياتهم، وهويتهم، وليس مجرد سلعة سياحية تعرض فى "بازارات" حتى لو اتخذت شكلاً فنيًا بينما يقدمه آخرون – تعنى التراث – كمداهنة طبقية.. وسعيًا وراء تكريس هذا المفهوم كونت فرقتها "المسحراتى" قبل تسعة أعوام، انطلاقًا من ورشتها لإعداد المبدع تحولت إلى طريق وأسلوب خاص بها ومن خلاله أنتجت عددًا من العروض المهمة وصولاً إلى المشاركة فى الموسم المسرحى الأول للفرق المستقلة.

وفى السطور التالية تتحدث عبير عن تجربتى الفرقة والموسم فى "وصلة بوح" غير تقليدية.

كنت معنية منذ البداية على مستوى الشكل باستدعاء جميع أشكال التعبير وخاصة الحكى لأننا نحتاج مساحة من البوح والفضفضة. وهذا الاحتياج طوّر الشكل فالحكاء التقليدى الفردى تطور وأصبح مجموعة من المبدعين يقومون بالبوح لبعضهم البعض وللجمهور، وأحلم أن يصل إلى البوح المتبادل بمعنى أن نسمح أحد من المشاهدين ممن لديه قصة مماثلة أن يعتلى خشبة المسرح ويحكيها.

وهناك تطور آخر لشكل الحكاء التقليدى فقد كان يحكى سير أشخاص وبطولاتهم واليوم نحن نحكى بطولات الأفراد العاديين.

الدكتورة هدى وصفى دائما تقدم طوق النجاة للمبدعين، قدمته لنا فى الهناجر ونحن مبتدئون، قدمت لنا مكانًا ودعمًا ماليًا وصيغة إنتاجية مبتكرة وهى إنسانة مثقفة وغير بيروقراطية ومتطورة وتدير مجموعة عملها بشكل ذكى.

وقدمت لنا فرصة للعمل مع ورش عربية وأوربية لنتطور على مستوى إمكانياتنا وعلى مستوى التواجد بالدعم. كل ذلك كان ميلادا شرعيًا للفرق المستقلة.

وقد أخرجتنا د. هدى من الإحباط الذى كان يصيبنا نتيجة عرض الليلة الواحدة، فقد كنا نبذل مجهودًا وبروفات لمدة ستة أشهر ثم نعرض ليلة واحدة وهو شىء محبط جدا.

فقدمت لنا الموسم المستقل لكى نعرض لمدة سبع ليال ويتعرف الجمهور علينا بشكل أوسع ثُم بعد ذلك نبيع هذه الليالى.



عبير على




كان من الممكن ألا تفعل د. هدى كل هذا ولن تجد من يلومها لأنها ليست لديها مكان وإنما صارعت من أجل إقامة هذا الموسم، فلابد أن ننحنى لها فلولاها ما كانت الفرق المستقلة موجودة.

على مدار عشرين عاما كونا جمهورًا فى الوقت الذى هجر فيه الجمهور الدولة، واستطاعت د. هدى وصفى أن تأتى بالجمهور إلى الأوبرا بعد أن كان خائفا من دخولها على اعتبار أنها مكان (كلاس)، غير العروض المتتالية استطعنا أن نبنى ثقة بيننا وبين الجمهور.

فعندما يجد الناس مسرحًا يتحدث عنهم ومعنى بالمتعة والجودة والفكرة فمن المؤكد سيزيد إقبالهم عليه.

الفن لا يطرح حلولا والفنون التى تطرح حلا إنما ترسخ لمفاهيم مركزية غير ديمقراطية فالفنان معنى بأن يعيد تفكيك الواقع ثم يركبه مرة أخرى ليصوره من زوايا مختلفة غير معتادة بالنسبة للناس.

مجموعة العمل عادة ما يكون هدفها واحد وأفكارها متقاربة، ونحن مهمومون بقضية فنية فكرية جمالية واحدة لكننا لا نطرح وجهة نظر واحدة داخل العرض بل نطرح أكثر من وجهة نظر كما فعلنا فى عرضنا (حلو مصر) فقد كان لدينا ارتباك فى الرؤية لأن العمل يتحدث عن المرحلة الناصرية، وهى فترة شديدة الالتباس، وهذه إشكالية نجربها فى الكتابة يمكن ألا يرتاح إليها المتلقى ولكن لماذا لا تقدم شيئًا يثير المتلقى فكريًا ويرهقه أثناء مشاهدة العرض هل أنا مطالبة فى كل مرة أن أريح الجمهور؟!

النص المسرحى المكتوب ملك للمؤلف، والعرض المسرحى ملك للمخرج، ونحن نقوم بعمل جماعى، والمركب لكى تسير لابد لها من قبطان يتخذ القرار، والمخرج هو قبطان المركب وهو يعبر عن عرض بشكل قد يختلف مع المؤلف ولكن لا يلغى حق المؤلف، الذى يظل حقه قائمًا فى أن يكتب تنويهًا يعبر عن أنه مختلف مع ما قدمه المخرج.



**عواطف سيد أحمد**



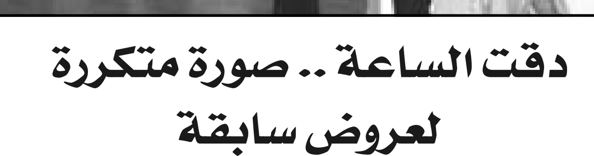
• فرقة مسرح بنى ياس بأبو ظبى شاركت فى مهرجان المسرح الحر بالأردن بالعرض المسرحى «شلهوب والحاسوب».



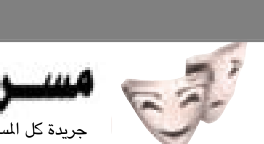



## تعليقات على مهرجان الدوحة الثقافى المشاركات الأجنبية وعلامة الجودة

صـ 12




صـ 13




العدد 40 | 14 من أبريل 2008



# هناك فى القبو..

## مونودراما فرقة مأدبا الأردنية فى المهرجان العربى السابع

ينتمى العرض إلى المونودراما حسبا وإلى المسرح النفسى نسبًا هذا الذى قدمه الأشقاء فى فرقة (مأدبا) الأردنية للفنون الشعبية والمسرحية ضمن فعاليات المهرجان السابع للمسرح العربى الذى نظمته الجمعية المصرية لهواة المسرح على مسرح الفن.. تأليف/ رائد التميمى، بطولة / مرعى أحمد، موسيقى / مونى شويحات، سينوغرافيا وإخراج/ على الشوابكة.

**النص**: لم يحدد المؤلف اسماً بعينه لإطلاق العموم إنما اقتصر على مهنته: الحياكة، والمدهش، أن هذا الترزى النسائى كان يتمنى أن تكتمل دورة حياته ابنًا فحبيبًا فزوجًا فأبًا ولكنها اقتصرت على الابن فحسب فلم يتعامل مع أى امرأة سوى أمه علاوة على أن الآخرين لا يقبلون به ومن خلال تداعياته نعرف مدى سوء علاقته بالأب إلى أن يقتله دفاعًا عن أمه سواء كان ذلك ماديًا بقتله حقيقة أم معنويًا على المستوى النفسى وبعد قتل الأب يتمنى أن يلحق بالراحلين أمه وأبيه.

**المفارقة**: التى بنى عليها المؤلف مونودراما اعتورها القصور من الأساس فكيف لحائك ملابس النساء أن يتعلم هذه المهنة دون أن تتردد عليه النساء!!

فهل تعلم هذه المهنة وراثة عن أبيه؟

هل كان يعمل صبيًا عند خياط وأوكلت إليه الأعمال البسيطة بحيث لا يحتك بالنساء لا من قريب ولا من بعيد لأن مقدار ما يعرفه لا يؤهله لذلك.

وإذا تغاضينا عن ذلك وتمادينا معه فى أنه أصبح خياطا فهل كان يأخذ المقاسات الخاصة بالسيدات عن طريق الإيميلات؟

أبعاد الشخصية الدرامية غير واضحة محدداتها سواء كانت اجتماعية أم اقتصادية أم نفسية فكل ما نعرفه أن الحائك يحب أمه ومتعلق بها وكاره لأبيه، هذه الكراهية غير مبررة دراميًا ولم يوضح لنا المؤلف لماذا توترت العلاقة بين الراعى الحانى المسئول (الأب) والابن؟ بل وصل الأمر إلى قتل الأب.

فتجاوز الأب وفكرة قتل الأب عالجتها الدراما كثيرًا وتحضرنا الأخوة كرامازوف لديستوفسكى.

فهل قتل الأب لتفعيل واقعه؟ أم إزاحة منطقية للأب فيما يتعلق بمعركته التنافسية معه؟

وإذا كنا لا نعرف شيئًا عن الأب ولا الواقع الذى سيفعله الحائك ولا الإزاحة المنطقية ولا معالم معركته فلماذا قتل الخياط الأب.

هل كان القتل بالمعنى الأوديبى المتمثل فى صراع الأجيال الذى يتطلب حضورًا لأب قوى ممثل للسلطة ومعيق لنموها ، وبالتالى يكون حافزًا على اختراقه، مثيرًا لرغبة المبهورين للتخلص منه ولو بالقتل حتى يتخلص من تأثيره.

أين كل ذلك من هذا الخياط؟!!!

**الفضاء المسرحى يشير إلى وعى المخرج وإحالاته الذكية**




**المفارقة التى بنى عليها العرض يشوبها القصور**



هل كان الخياط يأخذ المقاسات عن طريق الإيميل

إذا سحبنا الخياط إلى المدخل التنافسى على الأنثى / الأم سيكون التنافس هنا تنافسا أوديبيا فلا بد أن تكون هناك أم حاوية وأب قادر قوى مخيف ويكون التنافس غريميًا متكافئًا غالبًا، كل ما رأينا كان لصورة أم غائبة متوارية عن الأحداث وولد خائرة قواه.

وإذا كان الخياط مثبتا بالمفهوم النفسى على مرحلة من مراحل طفولته فأين الإحباط الذى لم يقو على تحمله وهو راشد لينكص إلى هذه المرحلة والتى تحتوى على مخزونات ومكبوتات الطفولة الأليمة.

**الصراع مع من؟ وضد من؟**

مع المحيطين به، أين هم؟ لم تأت إشارة أو كلمة توضح ذلك، حتى الصراع مع الأب، على ماذا؟

فصورة الذات للخياط مهزوزة ومهترئة أمام نفسه فلنا أن نتأمل هذه الجملة التى وردت على لسانه: "خرجت قبل العيد لشراء حذاء للوجه"

هل هناك مازوخية أكثر من ذلك، أما عن تعامله مع الآخرين فجاء فى محاولة واحدة ماإن خرج للشارع حتى وجد الأطفال تتقيأ والنساء تهرب منه والرجال يقذفونه بالحجارة لماذا كل هذه الردود العنيفة من الآخرين تجاهه؟

وهو ليس بهذه البشاعة والدمامة، ولماذا يضخم عيوبه التى لا يراها إلا هو، ولا ظل لها فى الواقع.

**الرغبة فى الموت**: سواء عاش فى القبو أم مات بداخله فلم نشعر بتعاطف أو تأنيب أو وخذ الضمير تجاهه ولم نستطع أن نضع أنفسنا فى دائرة الاتهام لأجله فنشعر أننا مسئولون عما حدث له وأننا قصرنا فى حقه فلم يربطنا المؤلف معه بوشائج إنسانية، وإنما جعل المؤلف فكرته ابنة خياله بتراء عرجاء لا يكتب لها الحياة لأنه أفقدها كل أسباب الوجود الإنسانى.

**الإطار المرئى**: الذى قام به المخرج فى صياغة مكان العرض سواء خشبة المسرح أم الصالة التى تضم المشاهدين فمنذ أول دخولنا فى الظلام المقصود يحيط بالمتفرجين شريطان أصفران ليعزلنا عن الجريمة التى سنراها، فهناك على خشبة المسرح جريمة حدثت وعليه تم عزل مسرح الجريمة بشريط أصفر أيضًا وعندما يضاء مسرح الجريمة نرى القبو وهو عبارة عن محل الخياط من الداخل، على يمين المسرح ماكينة خياطة عليها قماشة حمراء وعلى يسار المسرح مكتب عليه قماش وأدوات الحياكة ومكواة.

وتتناثر أربع مانيكانات، وفى الخلفية حبل اتخذ شكل موجات رسم القلب معلق على الأردية النسائية الداخلية ومجموعة من الخطابات، إذ وضع المخرج أيدينا على ما يعانيه البطل من اهتمامات يتمحور حولها وكبت يعانى منه، فى وسط يمين المسرح ستاند معلق عليه مجموعة من الفساتين.

**الرؤية الإخراجية**: العزل الاجتماعى ومدى مسئوليتنا عنه هو ما حاول المخرج أن يقدمه من خلال رؤيته الإخراجية ليشعرنا بأننا مسئولين عما حدث لهذا الخياط.

وقد وسع – كما ذكرت – من المساحة الجمالية بين خشبة المسرح والصالة وأضاء منتصف المسرح وكأنه يحيلنا مع أصوات سيارة الإسعاف إلى بطله الذى خرج مننا أو من الممكن أن يكون أحدنا.

**التمثيل**: نجح المخرج فى اختيار بطله مرعى أحمد ذى الوجه البرئ وقد اجتهد وحاول أن يقدم كل ما لديه لكن النص لم يسعفه ليعبر عن جل إمكانياته علاوة على نطقه السليم للغة الفصحى فى سلاسة ويسر وانتقل من مرحلة إلى أخرى وإن كان وجهة البرئ قد أبعدنا عن مأساة هذا البطل للقصور فى الدراما كما ذكرت وقد كان من الممكن بالمكياج أن يجعل منه مسخا طالما كانت صورة ذاته مهترئه.

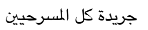
**الميزانسين**: شغل المخرج المسرح والفضاء المسرحى بما ينم عن وعى ودراسة وعندما يستدعى البطل صورة الأب تتدلى من أعلى المسرح صورة للأب مع استخدام البلاى باك لتؤكد الصورة مدى قوة وسطوة الأب – كقوى عليا – على البطل.

استخدم المخرج ووظف المؤثرات الصوتية: صوت سيارة الإسعاف، التصفيق، الغربان، فى إحالات ذكية لكى يخدم موضوعه، كذلك جاءت الموسيقى التى اختارها موفقة.

**الإضاءة**: جاءت واقعية فى أغلبها ما عدا لحظات خاصة بينما المونودراما تنتمى إلى التعبيرية مذهبًا قلبًا وقالبًا وهذا ما يؤخذ على المخرج فى الديكور الحرفى للدكان وللإضاءة ولكن بما يحسب له استخدام وتوظيف الدال لأكثر من مدلول مثل المانيكان فتكون الأم والحبيبة والزوجة المتخيلة. كذلك الأقمشة.. ووظف الستار الداخلى والخارجى فى نهاية المسرحية بشكل جميل، عمومًا النص ظلم المخرج الذى لديه الكثير.




• مركز الفنون والعلوم بأم الفحم يستعد لتقديم مسرحية «ظل الشمس» للمؤلف خالد الصالح والمخرج نائل عبد الله.





● حيثما توجد المهمة يوجد التفاعل بين الممثل والقطعة. وبغض النظر عن الوظائف الدلالية فإن القطعة تصبح شيئاً ما فتتحول إليه القطعة.

## فى قراءة تمنح المتعة

# «البؤساء» عرض مسرحى للسعداء!



مشهد من عرض «البؤساء»

ذهبت إلى المسرح القومى لمشاهدة بؤساء فيكتور هوجو «طبعا حرف H لا ينطق فى الفرنسية والمفروض أن ينطق عندنا ويلفظ همزة بين الفتح والضم..!» وأسامة نور الدين معدا، وصبحى السيد صائغاً للفضاء، ومعه جمالات عبده بزيها وسمتها، وطارق مهران بموسيقاه، وهشام عطوة بقيادته وإخراجه للأمر كله.. إذن هذه «البؤساء» هى نتاج كوكبة من السعداء «أصحاب الجوائز اللامعين، الأكاديميين.. إلخ».. وقد يبدو أن هذا الأمر يسهل من مهمة الناقد ولكن العكس هو الصحيح، لذا بذلت كل جهدى - عن طريق جولة فى سوق العتبة - لتصفية ذهنى وجعل وعيى صفحة بيضاء جاهزة للتلقى الحر، وقد ناوش صبحى السيد السينوجراف لحظة دخولى الصالة، حيث وجدته قد امتد بخشبة المسرح ودخل إلى عمقها وأزال صفين من المقاعد وجعل الخشبة مستويين متدرجين «بفرق 10 سم»، وكذلك أخفى البناوير «بنوارين» على الأجناب، وكان منظره «الشكلى» ست كتل سكنية «شبه محاصرة» فى كل جنب وحتى العمق الذى نصب عليه كوبرى علوى بعرض المنصة وخلفه بانوراما مختلطة الألوان ولكن يغلب عليها اللون الأزرق فى دلالة باردة بشكل عام، وأمام الكوبرى ترك حيزا فارغا للتمثيل ولإسقاط الكتل المنظرية من أعلى ودخول الموتيفات من الأجناب، وبهذا ألغى صبحى السيد «البروسينيوم» التقليدى وألغى معه الحائط الرابع وأرسل إلى برقية عاجلة بأننا نلعب ونمثل ولا نندمج أو نوهم بأننا أمام الحقيقة والفعلية، بل أمام تمثيل أو على الأقل تشخيص لها.. وبذلك احتوانى منظر عمارات سكنية من طراز وسط البلد القديمة وهو يخيل بضربة واحدة إلى طراز مبانى باريس القديمة «المعاصرة» أى طراز القرن 19 والذى هو زمن وقوع أحداث الرواية ويشى بالمعاصرة - والتى قد تهدف إلى الإحالة غير المباشرة إلى الواقع الراهن - كذلك باشر صبحى السيد برسم سلاسل وأسلاك شائكة على كتله السكنية فى إشارة ورسالة واضحة أن من يقطن هناك هو فى الواقع سجين أو رهن معسكر اعتقال؟.. وطبعا تعلمون كما أعلم رواية هوجو «البؤساء» وبطلها جان فلجان الذى سجن ظلما لأخذه رغيف خبز لينقذ ابنة أخته «أو ابنها» من الموت فسجن 19 شتاء قاسيا وتحول إلى رقم (601) فى إشارة إلى إلغاء تام للإنسانية وظل المحقق ورجل الأمن والقانون الصارم «جافيير» يطارده بلا هوادة حتى النهاية، بلا أدنى شفقة أو رحمة بذريعة إحقاق العدل وحماية أمن المجتمع، وفى ذات الوقت تترك العاملة البائسة فانتين ابنتها لدى الجشع الانتهازى زناردييه صاحب «الحان» وزوجته الأنانية المنحلة لتقيم عندهما بعيداً عن حالة البؤس التى تعيشها فتكون كالمستجيرة من النار بالرمضاء؟!.. وتموت الأم بعد سجال بينها وبين زملائها حول شرعية ابنتها، وتكون طبعاً عاملة فى مصنع اشتراه فلجان، الذى بعد خروجه من السجن دخل بيت قس أكرمه وأطعمه ولكنه حاول سرقته فسامحه وهداه إلى الطريق القويم وأهداه شمعداناً فضة، كان هو بداية نور الطريق الصحيح؟!.. وبعدها تموت فانتين بين يدى فلجان الذى يتعهد لها بتربية ابنتها «إبونين» التى تكون قد تربت فى جو غير صحى مع ابنه زنردييه ولكنه يدفع مقابل أخذها ويعيد تربيتها وتهذيبها.. ويمضى الزمن ويظل الفقر يطحن البوساء والمرض والجهل يفتك بهم والأغنياء فى قصورهم خلف أسوارهم - ومنهم فلجان الذى صار عمدة وغنيا متخفيا بوشم عار رقم السجن على صدره - متحصنين وسعدا.. يمضى الزمن لتكبر كوسيت ابنة فانتين وإبونين ابنة زناردييه ويتدخل القدر بقيام ثورة شباب الفقراء ضد الجشع والظلم والاستبداد والفقر والبؤس المسيطر على هذه الحياة ويلتقى ماريوس أحد قادة الثوار بكوسيت، فتخفيه من البوليس المطارد له فيقع فى حبها بينما كانت خلفه تساعده بدون علمه الفتاة إبونين البائسة التى تحبه من طرف واحد، ويمضى الحدث فى استمرار مطاردة جافيير لفلجان وتصاعد حدة الثورة ويحاول جافيير التجسس على الثوار فيتم أسره وينضم فلجان للثوار لحل مشكلته ومنح كوسيت حياة كريمة بعيدا عن تاريخه الموصوم فيلتقى جافيير، وبدلا من أن ينتقم منه تسيطر عليه قيمة مسيحية تقليدية وهى «مسامحة العدو» فيعفو عنه ويمنحه فرصة الحياة ويطلق سراحه. وأخيراً تسحق الثورة ويتزوج ماريوس كوسيت ويموت فلجان ويستريح أخيراً ويظهر لجافيير مدى خطأ التطبيق «الحذافيرى» للقانون وأن الروح الإنسانية هى بداية الطريق لتحقيق العدل..

هذه عجالة مبتسرة لرواية هوجو والتى أعدها كثيرون للمسرح كان أهمهم الفرنسى آلان بوبليل والذى ترجم إعداده الراحل سمير سرحان، وأنا لم يتح لى التحقق من أصل ترجمة أسامة نور الدين لذلك سأعتبر أنه أعد عن الرواية المترجمة إلى العربية فماذا فعل؟..

قام بتكثيف رواية طويلة للغاية مليئة بالأحداث والحبكات الثانوية وطبعا تغلب عليها رمانسية - عاطفية ومبالغة - هوجو وكذلك ميلودرامية عامة كانت سائدة فى الفن الروائى والمسرحى وقتئذ.. وجعل لغتها فصحى - وسط - مهجنة بعامية سلسة ميسرة على الألسن المختلفة للشخصيات مراعية ذلك التباين الإنسانى الطبيعى بين شخوص العمل؛

**تكثيف لرواية طويلة مليئة بالأحداث والحبكات الثانوية**



**مشاهد سينمائية الطابع تستهدف روح الجمال حتى فى القبح**



وهذا حسن، وألغى شخصيات ثانوية كثيرة بهدف التكثيف وتقليل الخطوط الفرعية التى قد تصلح فى فن الرواية؛ وهذا حسن أيضا، ولكنه ألغى مشهد زفاف ماريوس وكوسيت بلا معنى وغير فى النهاية بحيث جعل جافيير يقوم بالانتحار أمام أعيننا فى انحياز تام لفلجان وما يمثله وضدية - مبالغ فيها وميلودرامية الطابع - لجافيير وما يمثله!؟.. ولكن أعتبر هذا الإعداد إضافة بعد عمله الناجح «إكليل الغار» وتجاوزا لعمله «خمر وعسل».. وفى عالم صبحى السيد السينوجرافى أعاد هشام عطوة وفريق معاونيه إنتاج عالم هوجو وبعث فيه حياة خاصة من إبداعه وإبداعهم فكانت مشاهده متتابعة، حية، دقيقة التنفيذ، بارعة الأداء، مضاءة بشكل جيد فى العموم وإن غاب ضوء لازم - على كل حال - على وجوه الممثلين، خاصة فى العمق، ولكن أغلب المشاهد كانت سينمائية الطابع، تشكيلية تستهدف روح الجمال حتى فى القبح فى رومانسية واضحة، وبالرغم من محاولته الدؤوب مع سينوجرافه وفريق ممثليه لخلق إيقاعات جزئية متدفقة تصب فى إيقاع كلى حى نابض إلا أن الثبات أو السكونية فى الكتلة المنظرية العامة ذات النوافذ الزجاجية المضاءة فرض علىّ نوعا من الملل البصرى لم أستطع التخلص منه بالرغم من كل الديناميكية التى تحوطه وتحاول احتواءه، ولكن هذا لم يمنعنى - ومعى جمهور العرض - من الاتصال والانتباه والمتابعة والاستمتاع الكامل بالعرض الذى امتد لساعتين بينهما استراحة وهذا زمن طويل بشكل عام فى المسرح المعاصر!؟.. ولذلك اعتبر أن روح «المسرح الجامعى» العظيمة مازالت - وأتمنى أن تظل - تسيطر على هشام عطوة.. وهذا حسن.

وبالنسبة لفريق العمل فلقد استطاعت البارعة جمالات عبده أن ترسم المنظر بملابسها البالغة الدقة والدقيقة التنفيذ والجميلة الشكل والحسنة التصميم فاستحقت رضائى التام عنها وعن أزيائها.

وكذلك كان الأكاديمى المتميز بموسيقاه الجميلة طارق مهران بالرغم من بعض الملل السمعى الذى أصابنى به تكرار «الموتيفة اللحنية الأساسية التى فرضها على العمل!؟» ولكن مجمل جمله اللحنية ساهمت مساهمة حقيقية فى إضفاء الجو اللازم لإخراج المشهد فى صورته الجميلة التى ظهر عليها، أما فريق الممثلين فكان فاكهة العرض الحقيقية وخاصة مجموعة الشباب: رامى الحجار، أحمد البيطار، إصرار الشريف، طه خليفة، محمد النبوى، عادل رأفت، نور سرور، أحمد وهبة، أحمد النحاس، عماد يوسف، هانى السيد عبده، وليد صالح، أحمد الشاذلى، محمد علام، أحمد الشهاوى، سامح زعبله، حسام يونس، سعاد الهوارى، ريهام درويش، شيماء قاسم، ريم محمدين، هانى سعد، محمد عمر، محمد على، حسام أبو السعود.

كما كانت علامات الأداء التمثيلى الهامة فى العرض - والتى تحملت عبء إبراز وخلق الحياة لشخصيات العمل - كوكبة من المواهب المتميزة: يحيى أحمد البارع الذى ساجل العبقرى المجهول كمال سليمان طوال العرض بلا لحظة كلل أو ملل!؟.. وأيضا البارعتان نرمين زعزع وأمانى البحطيطى اللتان تزاملتا فى العرض فى العمر الفنى - حيث لعبت الطفلتان شخصيتى كوسيت وإبونين: منة الله حسين، وسماح أحمد الدورين فى براعة ودقة.. وللحق لقد كان مشهد بث ماريوس غرامه لكوسيت فى حضور إبونين الوهمى له غاية فى الإبداع وجمال الأداء من الممثلين الثلاثة ومن خلفهم مخرج عميق الوعى والإحساس بالجمال.. وكانت تفاحة سلة فاكهة العرض البديعة ولاء فريد التى أراها لأول مرة - وهذا من حسن حظى - فى هذا السمت البهى والليونة والسلاسة فى الأداء - وكان القدير «المظلوم» مصطفى طلبة رصينا فى أدائه المتميز وحضوره الحى فى دور القس ذى الأهمية البالغة فى سياق العرض، أما دينامو العرض ومطلق شرارات الحيوية المستمرة فى أداء الفريق فكان صاحب الحضور الطاغى والسمت المتفرد فى الأداء والإلقاء: خالد النجدى - بالرغم من رغبة غير مستحبة لديه فى استدرار ضحك المتلقى وهذا سيئ - ولكنى لم أنفر منه بل على العكس استمتعت به ولفتنى حضوره الشهى.

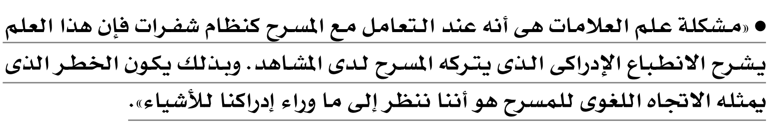
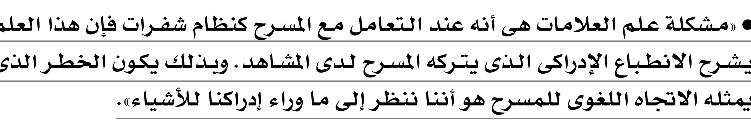
إن فريق التمثيل هذا جدير بالتحية لحسن مواهبه ودقة انضباطه ومن خلفهم هيئة فنية متميزة: على رجائى، سحر أحمد، فادى ممتاز، فيكتور ميخائيل، حمدى إبراهيم، ومحمد عاصم، ومعتز مغاورى، وأمير اليمانى..

وقد فاتنى - فى زحمة الاستعجال - التعبير عن الإعجاب الكامل بالأداء المتمكن والسلس بلا تكلف للموهوب تامر الكاشف الذى لعب دور ماريوس.. إنه عرض أبهجنى وأمتعنى ومنحنى الفائدة، واقترب بى من منطقة الوهج الفريدة التى يمنحها الفن المسرحى لمتلقيه.. وهى حالة أفتقدها فى مسرحنا المعاصر، لا أدرى لماذا؟!



محمد زهدى

●المخرج د. سامح مهران عقد مؤتمراً صحفياً الخميس الماضى حول عرضه الجديد «عربة تجرها السيدات» بمسرح السلام.

• «مشكلة علم العلامات هى أنه عند التعامل مع المسرح كنظام شفرات فإن هذا العلم يشرح الانطباع الإدراكى الذى يتركه المسرح لدى المشاهد. وبذلك يكون الخطر الذى يمثله الاتجاه اللغوى للمسرح هو أننا ننظر إلى ما وراء إدراكنا للأشياء».



## أفكار سريعة وتصور سينوغرافى بليد
## البطل لا يرضى بالقناع ولكنه سعيد بالخنوع

# سابع أرض

## إدانة المجتمع قبل السلطة

عادةً ما يفاجئنى إبراهيم الحسينى بمسرحياته ذات الطابع الغريب ومواقفه التى تبتعد مسافات كثيرة عن الواقع وتنتمى دائمًا للفانتازيا والأحلام السريالية، فهو يقابل تردى الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للمهمشين بمواقف تشد القضية بعنف نحو الأحلام المستحيلة والشخصيات ذات التراكيب الشاذة، فإن كانت هناك فى الحياة التقليدية شخصيات تبيع الأوهام للحالمين بمستقبل أفضل فإن إبراهيم الحسينى يقدم لك شخصيات تتاجر مباشرة فى الأعضاء البشرية ولديها معامل تحدد فيها الأنواع والكميات، وإن كانت أحلام الشباب مجهضة ولا يستطيعون أن يجدوا السبيل لحياة أفضل فإنه يبدأ إحدى مسرحياته بشباب ينتظرون قراءة نعيهم فى الجرائد وهكذا يبنى موضوعاته وشخصياته دائما لتكون غير تقليدية وهى طريقة لا تريح أبدا المتلقى التقليدى، ويبدو أنه عادة ما يراهن على متلق يقفز معه قفزات طويلة نحو عوالم وقضايا مستقبلية تسبق فيها الصورة الواقع وتنظر إليه من فوق تبة عالية.

أما فى عرضه الأخير - سابع أرض - والذى يقدم فى قاعة الغد للعروض التجريبية من إخراج - سامح مجاهد - فإن الموضوع يختلف إلى حد كبير فعدم التمسك بقضايا تقليدية فى المسرحيات السابقة تحول هنا وأصبحت أحلام الشباب هى محور العمل الإبداعى - فـ«شهاب»، ذلك الشاب الذى حصل على بكالوريوس ودبلوم دراسات عليا ويعرف لغات وكومبيوتر، لا يعرف كيف يجد العمل المناسب؟! بل إنه لا يعرف كيف يحصل على محبوبته سلمى لأن أبيها (الحلاق) لا يهمه إن كان شهاب لديه أى مؤهل أو أية لغة ولكن المهم فقط - بيكسب كام - فهى الوحيدة القادرة على فك طلاسم القضية، ذلك الأب الذى لا يعنيه مستقبل ابنته أو رغبتها أو أحلامها ويفكر فقط فى الفلوس، ومن ثم تنتهى القضية إلى تشريد ذلك الفتى وانطواء تلك الفتاة، فيعود المؤلف مرة أخرى ويدخلهم فى دوائر درامية أوسع - فشهاب - يحاول السفر أو يحاول العمل فيقابل شخصيات جامدة لا يعنيها مؤهلاته وإمكانياته ولكن فقط يعنيها ذلك الذى يمكن أن يكون إمعة أو لا شىء ومستعد أن يبيع كل شىء بما فيها الكرامة والإنسانية؟! أما (سلمى) فالعمل الوحيد المتاح أمامها فى هذه الحالة هو الرقص، وما بين القصتين يضيع الفتى ولا يجد حتى لقمة العيش ويسكن الخرابات مع القطط والكلاب ومجموعة من الأصدقاء الضالين، أما الفتاة فإنها تحلم بنفسها وكأنها وجدت فجأة فى بلد غير البلد وبين أناس أغراب لا يعرف أى منهم ما اسمه أو فى أى بلد هو، وهى طريقة كوميدية سوداء ابتدعها المؤلف لكى لا يناقش القضية التقليدية بنفس منطقها وإنما تتبعا للطرق الجديدة التى تنتمى لما بعد الحداثة، وتراه فى منتصف العرف المسرحى يقابل متلقيه بالحقيقة المرة حينما يقول على لسان ممثل الدولة الغريبة (بلدكم بترفضكوا ارفضوها إنتو كمان) ثم يدخل المؤلف بمجموعة ممثليه لدائرة أوسع فيناقش بطريقة حزينة ما آل إليه وضع الإنسان العربى وما آلت إليه أوضاع البلاد العربية التى لم يعد لها مكان حقيقى فى المستقبل طالما هى طوال الوقت تعتمد على المساعدات العينية والعسكرية والتكنولوجية من القطب الأمريكى الأوحد، وترى الممثل الكوميدى الجميل - وائل أبو السعود - وهو يدور فى دوائر مفرغة ويحدثك عن «السكينة» التى تنهش فى اللحم العربى دون أن يتحرك أحد أو يحاول صدها وتراه وهو يتنازل عن دور التابع الأمين ويحلل الوضع العربى الراهن يقدم موضوعه ممزوجًا بالمنطق الكوميدى الأسود فلا هو جنح إلى الميلودرامية ولا هو جنح للجدية واختيار منطقة وسط فى الأداء تبرز إمكانياته النهائية وحبه للقضية التى يناقشها العرض المسرحى.

على الجانب الآخر حاول المؤلف طوال الوقت أن ينسج موضوعه الدرامى بمجموعة مكملات هامة لصناعة العرض المسرحى، فهناك ممثل حكومة القطب الواحد أو المتحكم الحقيقى فى حيوات هؤلاء الشباب والذى يحاول دائما أن ينسج المواقف والملابسات بما يتيح له لعب دور المحرك لهذه الحيوات، وتراه دائما يحاول أن يسيطر على - شهاب - الشاب ضعيف الإرادة والذى لا يجب أن يتجاوب مع أى فكرة لهذا الغريب وترى ذلك الغريب أيضا هو قاضى المحكمة الفانتازية التى عقدت لتدين شهاب إثر انسحاقه تحت حذاء المستثمر ثقيل الظل وقد حاول - جلال عثمان - دائمًا أن يقدم شخصية ذلك المهيمن بعدة أشكال صوتية وحركية تناسب ذلك التكوين غير المحبوب فهو دائما فى موقف الصدارة ودائما يبدو كمحرك للشخصيات - العرائس - بكل سهولة ويتلون صوته حسب الموقف ما بين المخادع والمتحكم والمتوسل والملتوى ويبدو لى (جلال) فى هذا العرض وقد قدم أفضل ما لديه، المشكلة الأساسية المرتبطة بهذه الشخصية - الغريب - هى عدم إلمام مهندسة الديكور - ياسمين جان - بطبيعة النص المختلف وتفسيراتها البدائية للمواقف الكثيرة التى أوردها - إبراهيم الحسينى . وعلى جانب آخر تم تطعيم النسيج الدرامى بمجموعة كلمات من مسرحيات شكسبير - هاملت، ماكبث، لير - فبدت المواقف والموضوعات وكأنها تبحث عن مدلولات عالمية لنفس الأفكار والهواجس، فالعرض يبدأ بكلمات يلقيها شهاب من هاملت حيث الموقف الشهير لتلك الشخصية العالمية - أكون أو لا أكون - تلك هى المسألة - وفى نهاية العرض ترى - شهاب - والذى فقد السيطرة على أحلامه وفقد محبوبته وتعرض للانسحاق وفقدان الهوية - تراه - وهو يحاول أن يتمسك بأقرب متلق كى يشعر الجميع بمدى المهانة التى تعرض لها هذا الجيل من الشباب وقد أدى هذا الدور بصرامة - صبرى فواز - ولم ينس أنه هو وسلمى فقط الشخصيات الحقيقية داخل العرض المسرحى وبقية الشخصيات تبدو كأفكار تتحرك وتتلون حسب الحاجة والتكوين الجديد المختلف، لقد لعب - صبرى - هذه المسرحية وكأنه يضع نصب عينيه أبناء جيله من المشردين والمهمشين وأصحاب الأدوار الوهمية والأحلام المجهضة، لم تخرج من عينيه دمعة واحدة فقد التزم بالتقديم المتهكم الشارح للصدمات المتكررة دون انكسار تام، تراه معظم العرض وأثناء المواقف المختلفة وكأنه يصنع لها الابتسامة الحزينة التى تناسبها قد يتحول لدمية أو صورة داخل برواز ولكنه دائما متمسك بفضح علاقة الفرد بمجتمعه وبالسلطة التى تحكم علاقاته بالأشياء، قد يخسر محبوبته وبلده وناسه ولكنه شاهد ملك على هذه التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وإن كان غير قادر على فعل شىء حقيقى فإنه يمثل كثيرين مثله لا يفعلون شيئاً سوى مشاهدة التغيرات وقد تجرحهم المواقف وتردى الأوضاع ولكنهم مازالوا شاخصى الأعين ويتابعون المهانة حتى نهاية المطاف؟! ومن ثم فهو شخصية عادية غير صارمة وليست صاحبة إمكانيات خارقة أو أنه من ذلك النوع الذى يتلون كالحرباء ويقول لك فى إحدى مواقفه إنه قادر على ذلك التلوين ولكنه يأبى إلا أن يكون ذاته فقط بكل ما فيها من حلو ومر!

وبرغم معظم المواقف الجيدة التى نعيش فيها - إبراهيم الحسينى - إلا أنه كان يحتاج للسيطرة على ذاته الفنية بعض الشىء حتى تخرج الصورة أكثر قوة وتأثيرًا فما معنى مجموعة الشخصيات التى لعبها الممثل - محمد دياب - وهل تختلف عن تلك التى لعبها على نحو آخر - صلاح الخطيب؟! - وما أهمية تلك المواقف الخاصة بذلك الغريب والذى تفند علاقته بالعرب فى صور فجة ومباشرة فحتى وإن كان النسيج الدرامى يحتمل هذه التفصيلات بما لها من تكوين درامى مفتوح على هذه العوالم إلا أنه قد أورد على نحو آخر هذه التفصيلات الدرامية ضمن تكوينه للشخصيات والمواقف، وأهمية العمل الفنى المسرحى دائما ما تتعلق بإيحائه واختزاله للقضايا والمواقف بما يوحى بأفكار وقضايا مماثلة، كما أنه يبتعد خطوات عن الواقع ليعيد صياغته من جديد وفق تكوين جمالى مشابه للحقيقة، ثم هل كان ضروريًا أن تنصاع الشخصيات جميعها لصورة العسكرى الذى بدا كدمية محشوة بالفوم؟! لقد بدت هذه التفصيلات وكأنها تؤكد ما تم تأكيده عبر مفردات الدراما المختلفة.

وبرغم عدم وجود تكوين حقيقى ذى لحم ودم لشخصية - سلمى - إلا أن (وفاء الحكيم) قد ملأت الشخصية الدرامية بكثير من التفصيلات التى تقربها من فتاة الأحلام أو تلك التى تحكم فيها فأفقدها إنسانيتها وخصوصيتها، فبدت تحت الظلال الكثيرة تحاول أن تعبر عن تلك المحبوبة المغلوبة على أمرها والتى تتحول من الفتاة الرومانتيكية التى تنتظر حبيبها برغم كل ما تعرض له من مهانة إلى راقصة أو مغتصبة أو حتى متهكمة من خلال الأغنية الشهيرة "تاتا تاتا خطى العتبة".

ولقد حاول سامح مجاهد أن يغذى عرضه المسرحى بألوان إخراجية تظهره كمبدع قدم تصورًا غير تقليدى عن الأحداث والقضايا التى تحوم حول العرض فبدا المسرح مليئًا بالتفاصيل الكثيرة كالدمى والسلويت الخلفى والحفرة التى تتقدم المشهد المسرحى، ولوَّن فى شخصياته ومواقفه ما بين الطريقة التقليدية والكوميديا السوداء والفانتازيا معتمدًا على متلقى مسرح الغد ذى الصلة الوطيدة بالألعاب المسرحية، كما أنه اختار مواقف تبدو كعلامات استفهام ما بين الفرد والمجتمع ووضعها فى صدارة تكوينه للأحداث وقد اعتمد فى البداية أن يظهر شخصياته كأشباح أو كدمى تلعب بها السلطة لعبة غير مسلية فبدا ممثلوه وكأنهم يتحركون فى فضاءات كالسجون أو جانب آخر كمجموعة لاعبين يستعدون فى ظلال تكوينية لرسم شخصيات ومواقف تمس هذا المجتمع الآن وهنا!

وفى نهاية العرض سلط بروجيكتور وضع خلف المشاهدين على هؤلاء الذين يظنون أنهم جاءوا ليشاهدوا لعبة مسلية فبدا وكأنه يدين الكل ولا يدين السلطة فقط، فهؤلاء المشاهدون المشاركون فى صناعة الحدث ثم تقديم وجبة جارحة لمشاعرهم الساكنة وعليهم إما أن يكونوا مثل هاملت أو لا يكونوا مثل شهاب الذى رضى بالذل والمهانة، وحتى فى اعتماده على بعض المواقف المغناة كان يريد دائما أن تخرج المعانى سريعة وموحية وليست معتمدة بالمرة على التطريب وهى ميزة تعيد صياغة الأغنية داخل العرض المسرحى اتفق معه فيها كل من - إبراهيم الحسينى - ككاتب للأغانى وأحمد الحجار كمغن وملحن لهذه الصدمات السريعة وإن كنت تشعر فى أحيان كثيرة أن كل شىء قد تم بسرعة فلم تأخذ حقها فى التكوين.

وإن كان محمد دياب، وسلمى حافظ قد حاولا جاهدين أن يكسبا شخصياتهما باللحم والدم فإن المؤلف قد صنع هذه الشخصيات لا كى تبدو ذات تكوين تقليدى وإنما كأفكار تتحول من خلالها الشخصيات لتؤدى مجموعة أدور غير متشابهة وتكوين كهذا - خدم صلاح الخطيب - يقدم شخصية التابع الجديد بشتى الوسائل التى تبرز التبعية العشوائية أو القانعة بالتلون حسب الحاجة وقد لمع فيها صلاح الخطيب بحرفيته ومثابرته وحركاته السريعة وبحركة الحية بين المشاهدين ليبيع شخصيات العرض المسرحى.



أحمد خميس

**فانتازيا وأحلام سريالية تعبر عن الأوضاع المتردية**

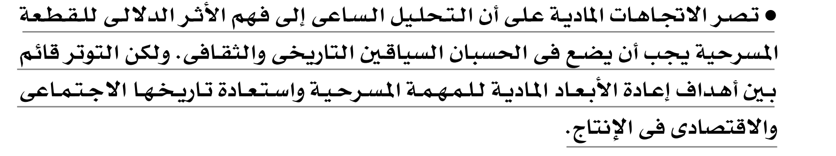


**أحلام الشباب فى العرض هى محور العمل الإبداعى**



حينما تبحث المواقف عن مدلولات

• الأمير أباظة ومحمود الوردانى ويوسف أبو رية ونجلاء بدير شاهدوا الأسبوع الماضى مراحل الإعداد لتنفيذ مشروع مسرح الجرن.


• تصر الاتجاهات المادية على أن التحليل الساعى إلى فهم الأثر الدلالى للقطعة المسرحية يجب أن يضع فى الحسبان السياقين التاريخى والثقافى. ولكن التوتر قائم بين أهداف إعادة الأبعاد المادية للمهمة المسرحية واستعادة تاريخها الاجتماعى والاقتصادى فى الإنتاج.



## تعليقات على مهرجان الدوحة الثقافى

# المشاركات الأجنبية وعلامة الجودة

فى الغالب تتم المشاركات الأجنبية والعربية على اختلاف أنوعها فى مهرجان الدوحة الثقافى – على نحو ما علمت – من خلال وكلاء يعملون بمثابة وسيط تجارى بين الفرقة والإدارة المنظمة للمهرجان متمثلة فى المجلس الوطنى للثقافة والفنون والتراث. فالوكيل يبرم الاتفاق مع الفرقة ويدعوها إلى المشاركة، متعاقدا معها على ليالى العرض وتوقيتها وأسلوب ومكان الإعاشة والإقامة والحقوق المالية، ويصبح مسئولا أمامها عن تنفيذ التعاقد، ومن ناحية ثانية يقوم بتسويق العرض لإدارة المهرجان فى إطار تعاقد آخر ينطوى بالتبعية على المكاسب الخاصة بالشركة التى يمثلها، وهذه الصبغة التجارية تفسر فتح شباك تذاكر للجمهور العام، مع الاحتفاظ فى الوقت ذاته بدعوات لضيوف المهرجان. ولكن قد تتعرض الإدارة المنظمة لضرب من الضغوط السياسية التى قد تكون مفاجئة وتربك جدولها، لتفتح الباب لمشاركات أخرى، كما حدث مع الفرقة الطاجستانية التى أقحمت فى اليوم الأخير بينما يتأهب الضيوف لمغادرة البلاد.

ولكن نظام الوكالة أتاح – على أية حال – الفرصة لفرق محترفة تعنى بالتسويق لنفسها ولأعمالها، وتلتزم بمتطلبات التعاقد، وفى إطاره وعبر وكلاء مختلفين، شهد المهرجان استعراض الفلامنكو الأسبانى، وأوبريت "عروس البحر" الذى قدمته فرقة فلبينية، وأوبرا "حلاق إشبيلية" الذى قدمته فرقة إيطالية، وعرض الأطفال "بيتك يا ستى" الذى قدمته فرقة لبنانية، وغير ذلك مما لم تتح رؤيته من فعاليات وفدت من بلاد مختلفة، وربما كان تنوع الروافد هذه المرة، من قبيل تفويت الفرصة على الاتهام الذى لحق بمهرجان العام المنصرم، الذى تعلق – فيما يبدو – براقد وحيد يضخ ألوان الفنون الأمريكية.

ولكن بعيدا عن تهمة الأمركة ومحاولة تفويت الفرص عليها، فالاحتراف والنزعة التجارية فى التسويق للفرق، لا يقترنان دائما بالابتذال الفنى وتملق الغرائز والأذواق الهابطة، لكن قد يقترن على نحو ملحوظ فى معظم عروض الفرق التى شاهدتها، بقيم الدقة فى العمل والإتقان وبراعة الأداء عبر المران الطويل والوعى المطرد بشروط الوسائط الفنية وقوانين عملها، وهى قيم تؤكد ما وراءها بالتأكيد من "الجدية" لا الاستهتار أو اللامبالاة والعشوائية اللتين طالما اختبئتا فى جب الاستظراف ونكات الحشاشين والبلهاء، وفى شعار إرضاء الجمهور بما يريده ويقبل عليه – ولا ريب – إن الجدية فى العمل وإتقانه والعناية بتفصيلاته الدقيقة"، ثقافة وتربية وبعدا من أبعاد فلسفة موقف من الوجود، وليست تابعة بالضرورة لأسلوب إنتاج، فتحيا فى الرأسمالية التى من ورائها صاحب يسائل ويتابع، وتبطل فى الاشتراكية بوصفها شرعية النهب المنظم وغير المنظم من المال السائب. ومن الجدية بتداعياتها على الأداء ونهج العمل، تتولد – على الأقل – القيم الجمالية ومعايير الجودة، ويرتقى الأثر الفنى لما هو أبعد من النصف الأسفل فى الوجود الإنسانى.

وفى هذا السياق تفجرت ينابيع المتعة الجمالية وشكلت مناخ التلقى لاستعراض الفلامنكو الأسبانى فبرغم اعتماده جوهريا على ضروب الرغبة فى الاكتمال بالآخر والتوحد معه، إلا أنه يفيض بالصور الشعرية الدفينة التى تلتقط خبايا المشاعر والانفعالات المكتومة، على نحو لا يخلو من رقى ووعى بإحياء الشرط الإنسانى وأناقة التعبير، تطرد من تنويعة المنولوج الجسدى، للملاحاة الثنائية، للتكوينات الجماعية، مما يشكل مراحل الاستعراض وقوامه. وتبدو الراقصات فى هذا كله بقوامهن الممشوق وكأنهن يمتلكن أجسادا شفت عن أرواحهن، فيتألقن فى حركة وإيماءة وإشارة تجسد الكبرياء والشموخ والاعتداد المفرط بالنفس الذى لا يلبث أن يلين فى نعومة، ويزدهى بين الإقبال والإدبار، أو يسمو محلقا بموجات الكرانيش المتتابعة فى أطراف الثياب.وتبدو الرقصات نسيجا متضافرا من الألوان الزاهية التى تنثرها وتتحكم فيها الحركة بشكل محسوب، والموسيقى سواء أكانت تعزفها الفرقة، أم توقعها الراقصة نفسها على آلة "الكاستينت" بين أصابع يديها، أو بأقدامها، على نحو قد يذكر – ولو جزئيا – بفتيات "الدبكة" الشامية.





مهارة التعبير الراقص وفنية الغناء


ينابيع المتعة تفجرت فى عرض الفلامنكو

غيبة التواصل اللغوى يعوضه الوعى بسياق الموضوع



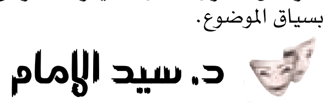


والمثير أن الجدية بمضمونها الإيجابى الذى يجعل منها بعدا فى فلسفة موقف الوجود وإرادة التقدم، لم تفارق الفرقة التى قدمت عرض "عروس البحر"، رغم أنها لا تنتمى لأى من دول العالم الأوربى، بل إلى أرخبيل الفلبين الذى يقع فى جنوب شرق أسيا، ولا يزيد مجموع مساحة جزره عن 300 ألف كيلومتر، ولم يحظ باستقلاله الوطنى إلا سنة 1946، وقد لا تزيد معرفة السخفاء به عن اعتباره مركز توريد الخادمات. ولكن الحق أن هذه الفرقة قدمت عرضا مسرحيا رائعا بما يكشف عنه من جماليات بصرية ووعى تقنى مشهود، فهو يعتمد على إعداد إحدى قصص الأديب الدانمركى "هانس كريستيان أندرسون" 1872-1805 التى تمزج الطابع الأسطورى بالحكايات السائدة بين سكان المروج والوديان فى الدول الإسكندنافية بالشمال الأوربى، فتمتلئ بشخصيات خرافية مثل الجنيات والأشباح وحوريات البحر والسحرة، وتكثر فيها عمليات المسخ والتحول التى لا تخلو من دلالة عميقة أحيانا، فتمكنها من مخاطبة مستويات ثقافية متفاوتة.

ويتعرض النص لعاطفة الحب المستبدة بقلب حورية بحرية نحو بحّار، فتضطر بإيعاز الساحرة التى تود لو تخلصت منها لتسيطر على ممالك أبيها فى قاع البحر، إلى التضحية بصوتها مقابل أن تستبدل زيلها السمكى بأقدام بشرية، حتى يمكن أن تقترب من عالم حبيبها وتلفت نظره إليها. ولا ريب أن هذا الفضاء الدرامى بما يتمخض عنه من صراع متعدد الأبعاد مغرية بالتأويل، يتحرك فى أبنية"زمنية– مكانية"مختلفة فمن العوالم المتباينة فى قاع البحر بما فيها من مكائد تستعيد فى بعض جوانبها حكاية"سندريللا"مع زوجة أبيها الشريرة، إلى سطحه الذى يعج بالسفن والبشر والعواصف الطبيعية أو المصطنعة بالساحرة، إلى جزيرة تتحطم عليها سفينة البحار العاشق، فينقاد إلى حب أميرتها مما يؤجج غيرة الحورية ويدفعها لقبول اقتراح الساحرة بالمسخ، إلى رحلة الالتصاق بالبحّار وعالمه على متن السفينة أو فى الموانئ التى يحل فيها. غير أن مهندس المناظر ومخرج العرض، أعملا الخيال المجنح لحل أسئلة الأماكن المتعاقبة بميكانزم بارع يفك مقدمة السفينة فإذا بها جزء من خلفية نضرة لأعماق البحر، أو للسحب الممتدة على سطحه فى الفضاء الكونى للكرة الأرضية، أو كوخ الساحرة فى مقدمة يمين المسرح، وهكذا ومع إضافة هنا وحذف هناك لوحدات منظرية بسيطة تتجدد الصورة البصرية ويتغير المكان فى سرعة خاطفة، كأن ثمة عملية تذويب"، نتيجة حرفية بالغة ومدروسة التفصيلات والوظائف فى الإضاءة من ناحية، وإعمال مبدأ التأكيد وتركيز الانتباه من ناحية أخرى، بلا إفراط ولا تفريط فى التكامل الجمالى بين العناصر.

وفى كل هذا لا تحتشد المجاميع كالكتل الصماء أو الشر الذى لا بد منه، بل تفيض بحركة سخية وعطاء متنوع فى خفة ونشاط دائبين، فيتشكلون كأجزاء من المناظر البحرية المتخيلة، أو يغيرون ما يسند إليهم من عناصرها بينما يتغير مزاج الإضاءة، وهم فوق هذا وذاك عناصر مدربة على الرقص التعبيرى والغناء الكورالى والبانتومايم، فلم يقلوا فى كفاءة الأداء عن ممثلى الأدوار الرئيسية، الذين جمعوا بين مهارة التمثيل ومهارة التعبير الراقص وفنية الغناء.

والواقع أن الفرد المدرب تدريبا راقيا، والمشحون بثقافة الجدية والإتقان والالتزام بتكامل الأدوار الفردية فى سياق الكل الجمالى، إضافة إلى إعمال الخيال والابتكار فى حدود ما يتوافر من إمكانية مالية وآليات، شكَّل الجوهر الحى فى عرض "عروس البحر" المبهر، وشكل الجوهر ذاته فى الفلامنكو الأسبانى، مثلما يشكله فى عرض أوبرا"حلاق إشبيلية"الذى قدمته فرقة المسرح الغنائى التجريبى لمدينة "سبوليتو/" الإيطالية، وإن يكن إتقان هذا النوع الفنى ليس غريبا على الإيطاليين الذين ابتدعوه فى عصر النهضة وصاروا أساتذته المبرزين فيما تلاه من عصور. لقد اعتمدت هذه الأوبرا على"ليبرتو"يضغط هزلية بالعنوان نفسه كتبها الفرنسى "بومارشيه" 1775، فى ثلاثة فصول، وتقدم حيل الحلاق "فيجارو" فى استخلاص "روزين" زوجة الكونت "ألمافيفا" من قبضة الدكتور "بارتلو" الوصى عليها والطامع فى الزواج منها فى الوقت نفسه. ولما كانت الأوبرا قالبا غنائيا بالدرجة الأولى، فقد تركزت جماليات العرض فى التوافق الصوتى بين الآلى والبشرى، ولاسيما فى خواتيم الفصول "البوليفونية" متعددة الأصوات، مما يأخذ بالألباب، بالرغم من غيبة التواصل اللغوى، الذى قد يعوضه الوعى بسياق الموضوع.


د. سيد الإمام

• الممثل الشاب سليمان عيد يشارك حاليا فى بروفات مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم والمخرج عاصم نجاتى ويتم عرضها بالمسرح الحديث خلال الموسم الصيفى.

• هناك مخاطرة عظيمة تتمثل فى أن الوجود المادى للمهمة فوق خشبة المسرح المتمثل فى الحركة فوق الخشبة فى حدود الفضاء والزمان سوف يتحلل فى التحليل المادى للحراك والأيديولوجيات التى قد تقدمها أو لا تقدمها المهمة عن الثقافة.





ملامح القهر ارتبطت بحركة الزمن


قدرات الممثلين الجسدية أضافت للعرض

# دقت الساعة.. صورة مكررة لعروض سابقة

عرض دقت الساعة الـ... الذى قدمته فرقة نادى مسرح الريحانى تأليف فكرى سليم وإخراج ماجد لطفى سينوغرافيا أحمد سعيد هو عرض يقدم شكلاً "مألوفا عن مجموعة الريحانى عمومًا التى تجذبها الأفكار الغريبة والغامضة التى تحول العرض إلى شكل يبدو طقسيًا وكأن الشخصية المحورية التى دائمًا ما يمارس عليها القهر.. يتم ممارسة طقس قهرى عليها من قبل مجموعة أخرى.

فالمسرحية تدور من خلال الشخص المحورى وهو البطل المقهور لا تعرف مبررات لهذا القهر إلا أن وسيلة القهر الأساسية تنطلق من فكرة الزمن فمأساة هذا الشخص هى الزمن ذلك الذى توقف عند الجميع عند الساعة العاشرة فكل الوقت قد اختصر فى تلك اللحظة ومن خلال ذلك يتعرض البطل لعدة مواقف جميعها تبدو شخصيته فيها مقهورة من خلال مجموعة من المشاهد المتراكمة، حيث يبدو كل مشهد لحظة مستقلة تقدم إحدى مشكلاته فى علاقاته مع الآخر فنجد على سبيل المثال علاقته بجارته التى تأتى إليه فى منزله لكنها فى نفس الوقت تأتى بأفعال غريبة وهى تحاول أن تجعله يتقرب منها بل توحى بوجود علاقة محرمة بينهما لكنها كشخصية متناقضة تتركه الساعة العاشرة وهو موعد وصول زوجها.

نفس الموقف نجده فى علاقته بالسلطة التى تحاول قهره وإجباره على الخنوع.

إلا أن الواضح فى كل اللحظات التى يعيشها البطل هو عدم وجود مبرر لما يحدث حتى أن ذلك يشيع جوًا من الغموض: غموض المعنى وغموض الهدف وغموض المبررات لماذا يبدو الكل وقد تحالف ضد هذا الشخص مؤكدين له أن الساعة العاشرة؟ ماذا تعنى العاشرة بالذات؟ لا توجد إجابات، لكن الأهم أن ما يجرى يبدو من وجهة نظر الجميع يحدث فى لحظة واحدة وكأن الزمن قد توقف بينما عند الشخص يشعر بأن الزمن يتحرك وأن هناك مؤامرة ضده من الجميع لكن لماذا؟ لا يجيب العرض عن ذلك حيث يبدو أن العرض يسعى فقط لطرح شكل يتم من خلال هذا الجو الغامض دون أن يقدم الأسباب إنه السعى نحو الشكل وهو الأمر الذى يتأكد حينما نجد ذلك الرجل الغامض (عصام رمضان) منذ بداية العرض وقد احتل المنطقة الوسطى من عمق المسرح واقفًا أو جالسًا أحيانًا على كرسى. لتظل هذه الشخصية غامضة حتى تصل فى لحظة مشاركتها الحوار لمحاولة تفسيرها بأنها السلطة الأعلى التى سعت إلى قهر هذا الشخص لكن دون مبرر. الأمر الذى يجعل الجمهور مشاركًا للشخص فى أن الكل تآمر عليه سعيًا إلى أن يصل إلى الجنون لكن دون توضيح أسباب منطقية خاصة أنه - كما طرح - لا يبدو خطرًا على أحد.

والحقيقة أن العرض اعتمد على قدرات الممثلين على خلق إيقاع معين يزيد من حالة الغموض وكأننا فى طقس تعذيب لهذا البطل وبالفعل نجد أن الممثلين بقدراتهم فى التحكم فى الإيقاع كانت لهم الصدارة فى تحديد مسار العرض حيث نجد الشخص سمير بدير الذى استطاع

**البطل المقهور يصارع الزمن الذى توقف عند الجميع**



**اعتمد على قدرات الممثلين فى خلق إيقاع زاد من حالة الغموض**



أن يعايش شخصية تقع فى صراع داخلى نتيجة شعوره بمؤامرة ضده وهو شخصية تبدو فى كل مشهد لها سمات الخجل والضعف والرغبة فى العزلة الأمر الذى استطاع سمير بدير أن يبرزه غير أن الأداء جنح إلى الميلودراما من خلال الكلاشيهات النمطية الثابتة التى بدأ بها منذ البداية واستمرت معه إضافة إلى جنوحه أحيانًا إلى الصراخ.

ويقابل أداء البطل وملامح شخصيته شخصية أخرى ثانوية هى إحدى الشخصيات التى تقابله وهى الجارة المتزوجة والتى تسعى لشغل فراغ وقتها وتعويض غياب زوجها ولذلك فهى هنا المرأة الراغبة فى الرجل. ولا يقدم نص العرض أية ملامح لهذه الشخصية سوى أنها جارته الباحثة عن رغبتها مع هذا الرجل ولذلك لجأت الممثلة وداد عبد المنعم إلى تنميط الشخصية.

وذلك لأنها بلا ملامح واضحة سوى أنها جارة لعوب متزوجة تبحث عن الشخص الذى يشغل فراغ وقتها فالوقت هو العامل المشترك بينهما هنا ترى أن الوقت قد تحرك متى وصل العاشرة وهو يرى أن هذا زيف فالوقت كما يقولون ليس العاشرة بل تغير لكنهم جميعًا مثلها يسعون إلى جنون ولذلك فإن لحظته معها تبدو أدائيًا متناقضة فهو يكاد يجن، ينفعل عليها لكنه فى نفس الوقت يتملكه الخجل، بينما هى تبدو راغبة فيه جنسيًا لذلك نرى ملامح نمطية للجارة التى تسعى للجنس عند الجار الممثلة وداد عبد المنعم.

هنا تستدعى هذه الملامح الجاهزة للشخصية لتعبر من خلالها عوضًا عن فقر البناء للشخصية وهو ما ينطبق على كل الممثلين فى المشاهد الأخرى خاصة شيرين حامد وبسبوسة صبرى وأيضًا سمير عزمى. حيث الاعتماد الكامل على قدرات الممثل وخياله لإضافة أبعاد للشخصية أو تكوين تصور عنها باعتبار أنها شخصيات بلا ملامح واضحة نتيجة قصر دورها فالعرض هنا يعتمد على الشخصية الأساسية التى يقع عليها القهر المزعوم الأمر الذى ترسخ عند الجميع وهو ما نجده فى أداء عصام رمضان وهو الشخص الذى احتل عمق المسرح وبدا وكأنه محرك هذه الأحداث أو تلك المؤمراة ولذلك فإننا نراه فى مشهد وكأنه تحقيق أو استجواب يعتمد على طقس التعذيب والقهر ورغم أن عصام رمضان يوظف قدرات جسده وتكوينه البدنى وحضوره المسرحى إلا أن الأداء أيضًا يظل ميلودراميًا ليصبح وكأنه مبارة فى إبراز القدرات الصوتية والمبالغات فى الأداء دون التفكير العقلانى فى السيطرة على الأحاسيس.

عمومًا هى تجربة للمخرج ماجد لطفى لكنها تظل متأثرة بتجارب فرقة الريحانى فى النوادى خاصة تجاراب نصوص ملحة عبد الله والتى يمكن أن نؤكد التشابه معها خاصة فى عرض المسخ الذى يتشابه فكريًا مع النص كما يتشابه شكل الأداء وطبيعة العرض مع إخراج عصام رمضان لعرض المسخ.


محمد زعيمه


عرض يطرح الصراع الداخلى للشخصيات

• الفنان حسين فهمى أعلن الأسبوع الماضى اعتذاره بشكل نهائى عن عدم الاستمرار فى عرض مسرحية «ذكى فى الوزارة».



• الجزء الذى نخاطر بفقدان متابعته هو سحر القطع المسرحية أو ما سميته القوة الإغوائية للمهمات فى العرض. ويجب أن نذكر أنفسنا بأن الجماهير تدفع ثمن التذكرة من أجل فرقة مسرحية لا لكى يتم استجوابه أو إزالة حيرته أو إزاحته يميناً أو شمالاً، ولكن لإمتاعه وأحيانا لإزعاجه.

# نورا أمين: السعادة.. هى البحث عن السعادة

لا يوجد عرض مسرحى بالمعنى الذى تعرفه، ولكن يوجد نوع ما من البهجة قدمت نفسها إلينا بصفتها عرضًا مسرحيًا، هكذا فى أغلب الأحوال هى عروض نورا أمين، إننا نرى حالة متدفقة من المشاعر الإنسانية، تقدم مسرحها لنا بنفس سردى ملىء بالبوح الذاتى رغم تعدد أصواته داخل النص ومن ثم العرض لا توجد بنية تقليدية فى الكتابة المسرحية، إنها تواجهنا بنسخة إخراج لا بنسخة نص مسرحى، تفضل دائما فى مغامراتها المسرحية أن تختلف، أن تقتحم الجديد والمغاير والمدهش، ربما أيضًا البسيط، فالبساطة رغم تعدد الإشارات والمعانى ربما تكون عنوانًا لعرضها الجديد المسمى "هنا السعادة" والذى تقدمه ضمن إطار مهرجان المسرح المستقل الذى تشرف عليه د. هدى وصفى ويدعمه مركز الهناجر للفنون.

والعرض الجديد يبنى كله على محاولة تعريف كلمة "السعادة"، ما هى المعانى التى تنطوى عليها هذه الكلمة الخرافية، هل هى فى شئون الحياة العادية من رفاهية، ومناصب، و.. و.. أم أنها أشياء معنوية يصعب تعريفها..

يبدأ العرض بمجموعة من الممثلين يقتحمون الفضاء المسرحى لقاعة روابط، وهو فضاء تركه العرض خاليًا إلا من بعض الأشياء المعلقة فى سقف المسرح، تلك التى تخص الاحتفالات بأعياد الميلاد، أعياد رأس السنة، فروع الزينة الملونة تعطى لك إحساسًا طفوليًا أيضًا، كما أنها تضيف بعدًا جديدًا لطريقة نورا أمين فى شغل الفضاء المسرحى، يهاجم الممثلون هذا الفضاء ليجلسوا أمامنا على الكراسى، كل "منهم يلقى بجملة عن السعادة، أحدهم يراها قرارًا، والآخر يراها مسئولية، والثالث يراها معنى يستحيل الوصول إليه، والرابع يتساءل عنها و.. و.. وما بين هذه التساؤلات التى لا إجابه لها ونظائرها يدور العرض المسرحى، فهو يقدم نفسه إلينا بسؤال ويتركنا وما زالت أفكار غير مكتملة عن الأجوبة تلقى بظلالها علينا، فلا توجد إجابة صريحة عن معنى السعادة داخل العرض، ولا أيضًا خارجه، فقط عملية البحث عنها ربما يفضى بنا إلى قرار - على حد تعبير العرض - بالسعادة، وهو ما سيحيلنا إلى نوع من البهجة، ربما تتسرب إليك هذه البهجة عبر الأداء التمثيلى بإشاراته وحركاته الساحرة، أو عبر رسم تكوينات وتشكيلات جمالية بالعرض، ما أن يتكون تشكيلا منها حتى ينهدم ليتكون عبر إنهدامه تشكيل جديد، وما بين حالة الهدم والبناء ينبنى العرض المسرحى، والألوان التى تختارها نورا أمين فى بناء مشهدها، هى ألوان مبهجة تميل كما يميل عرضها كله إلى حالة من الطفولة المرحة، فهى تختار الألوان الزاهية والصريحة، وهو ما له الأثر الكبير على عملية بناء وهدم مشاهدها مما يجعل هذا البناء والهدم يتخذ فى بنائه لتشكيلاته فكرة اللون، وفكرة اللون بمدلولاتها وإشاراتها العامة تسيطر أيضًا على الكلمات والجمل التى توحى لك بعوالم لونيه طفولية تتميز - أكثر ما تتميز - بالبراءة عن غيرها بأى شىء آخر، الحركة أيضًا لها نصيب من هذه البراءة فهى حركة راقصة إنسيابية حرّة، الأفعال الأخرى كلها تتم وفق هذه الإنسيابية الحرّه، أفعال، الإضاءة، الحركة، التمثيل،... ومن الأشياء التى أضافت بعدًا سحريًا لعالم هذا العرض هذه البيئة المفتوحة فى النص المسرحى تلك التى بدأت من أى نقطة وتنتهى أيضًا إلى أى نقطة، إنه عرض يختصر نفسه - إجمالا - فى محاولة تعريف كلمة "السعادة"، إنه يبحث وتظل فضيلته الأولى والأخيرة فى عملية البحث، فهذه العملية فى حد ذاتها هى النتيجة التى يقدمها لنا العرض، ولا تشعر وأنت تخرج من العرض بأن هناك نتائج ما قد حصلت عليها، لكن ستشعر أن هناك تغيرًا ما فى وجهة نظرك لجوانب الحياة المختلفة، ستشعر ربما أن هناك زاوية ما ربما يكون النظر منها إلى الحياة معطيًا وجالبًا للسعادة، ستشعر أن هناك فكرة جديدة طرأت على رأسك - وهذا ما يتمنى العرض - يمكن من خلالها أن تقرر أنك ستفضل بعد ذلك أن تكون سعيدًا بالرغم من المآسى الكثيرة التى تحد من إنطلاقك وحريتك.. ربما تشعر بشىء من هذا وربما لا تشعر لكن حتمًا ستخرج بنوع من البهجة وفى اعتقادى أن هذه البهجة هى ما يراهن عليه هذا العرض.

**إشاعة البهجة أهم من تقاليد العرض!**



إبراهيم الحسينى



مشاعر إنسانية متدفقة تدعونا للسعادة — تصوير: يحيى دويز



عرائس حقيقية تطلب الرقص والتصفيق

## عرض "عم بيانولا"

# فكرة مستهلكة لعرض غير مبهر

على مسرح البالون قدم عرض مسرحى للأطفال تشير لافتته الخارجية لاسمه: "عم بيانولا". أحداث المسرحية تتناول حدوتة تقليدية قام بتأليفها مخرج العرض محمد كشك .. عن الخير الذى ينتصر فى النهاية.. فبيانولا، الذى يجسد دوره محمد الصاوى، يلجأ للعمل فى سيرك "أليط بيه" فينجح فى تطويره حتى يوقع "دساس" بينه وبين مدير السيرك ثم يكتشف المدير المؤامرة بعد أن يفديه بيانولا بنفسه عندما يهجم عليه أسد فيندم على ما فعل ويسود الوئام والسلام.. إنها التيمة المعتادة.. ضمير القساة يصحو فى نهاية الأحداث فتتوقف قسوتهم عن إحداث الضرر بالشخصيات الضعيفة.. ونموذج الضعف هو عم بيانولا الذى يستدر عواطف المشاهدين طيلة الأحداث فى مبالغة تمنحه فكرة الخير المطلق الذى يصطدم مع الشر المطلق ولا يقوم الخيِّر بمواجهة الشرير بفعل متعمد قوامُه المواجهة والدفاع عن الحق وإنما الفطرة السليمة التى تجعل نموذجه قدوة محركة لشرّ "أليط بيه"..

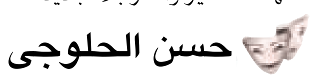
عَبَّر المؤلف عن طبائع الشخصيات من خلال أسمائها؛ فأليط بيه / فتحى سعد مغرور متغطرس، ويتعرّض الصاوى/بيانولا لغطرسته، وأذى دساس "هانى النبلسى"... ويوحى العرض من اسمه أن له علاقة وثيقة بمهنة (لاعب البيانولا) لارتباط العرض باسمه، لكن هذه المهنة تُخْتَزَلْ فى الاسم حتى أن البيانولا التى يحملها صاحبها فى بداية العرض زاهية وملونة لا تحمل دلالات القدم أو أنه يعانى من كساد حال مهنته فيلجأ لمهنة أخرى وهى لاعب السيرك فهو يذهب للسيرك مضطرا بعد أن كسروا له آلته.. الأزمة إذن ليست فى أنه ضحيّة التحديث فالأمر لا يعنيه بل إنه ترك المهنة ولم يظهر طيلة الأحداث تأزمه من ذلك.. فالأزمة تدخل فى منعطف آخر وهى تعرضه لمواقف الإيذاء من دساس..

يستخدم المخرج حيل السيرك فى استجداء الضحكات ويلجأ لملِء فواصل طويلة، ومتعددة من العرض فى استعراضات سيركية.. ثم عروض عرائس بعد ذلك.. فاصلاً بينها وبين الحدث الرئيسى اعتمادًا على حيلة وهى أن هذه الفقرات ضمن بروجرام السيرك وتدخل فى هذه الفقرات العرائس، كفقرة الكتكوت والبيضة والثعبان باستخدام المسرح الأسود والألترافى إظهارها وإن كان المخرج قد قَلَّصَ مساحة الفراغ الأسود الداخلى بما لم يسمح بإتمام فكرة إخفاء محرك العرائس كما أن العرائس باتت ضئيلة وسط فراغ الخشبة الهائل خاصة وأن تحريكها يعتمد على الإضاءة الفسفورية بدلاً من الإضاءة الغامرة.. ينفصل ذهن المشاهد عن الحدث بهذه الفقرات عدا واحدة استخدمها المخرج عندما جلس عم بيانولا يستعيد ذكرياته فى المسرح فى حوار مع عرائس العصا وكأن المخرج لجأ إلى مخزن العرائس ليملأ - بما وجده - عدة دقائق من العرض.. كما أقحم أغنية حمادة هلال (مش هقول ع اللى حصل) على العرض رغم أن الأغنية ليس لها أدنى علاقة سواء من قريب أو من بعيد بالعرض فقط لأن كليب الأغنية الذى عرض تليفزيونيًا تم استخدام العرائس فيه فقدم المخرج العرائس الحقيقية على المسرح فى العرض ليكسب تمايلهم أو تصفيقهم مثلما كان الصاوى يدندن بين الحين والآخر بأغنية (الحنطور) المتداولة حاليًا والشهيرة وكأنه يؤكد الترويج لها رغم أنها لا تناسب الأطفال فهو لا يدندن بها بشكل تهكمى.. ومشكلة الموسيقى فى العرض أنه تم استخدام مقطوعات عالمية رغم أن العرض ذو اتجاه تأصيلى شعبى وإن لم يكن قد وفق فى ذلك. فهل هو استسهال أم تباين مقصود لم أفهم دلالته..

أما الديكور فقد استخدمت آيات خليفة خلفيات ضخمة بمساحة فضاء المسرح مطبوعة على الكمبيوتر كمنظر خيمة السيرك ومنظر المخزن الذى ترمى فيه العرائس مما أحدث نوعًا من الغرابة بين نوعية الخامة وطبيعة الحدث وتكلفة مادية لا داعى لها ولا دلالة فنية واضحة .. كذلك استخدام إفيهات غير مفهومة إلا للعاملين فى العرض فعندما يهدد باستبدال عم إبراهيم توفيق بأحد الممثلين فيرد بيانولا (مش لما ياخد عم إبراهيم الحوافز بتاعته الأول) فلا يعرف الجمهور أن عم إبراهِيم هو ملقن العرض وأن الصاوى يُعَرِّضُ بالحديث تجاه هذا الشخص.. وعمومًا أتصور أن العرض أقل بكثير من مستوى ذكاء الجمهور خاصة وأنه ضمن شريحة فرقة تحت ١٨ فلا تناسبها تيمة مستهلكة كالخير والشر بلا تجديد.

**عم بيانولا يغنى للحنطور**

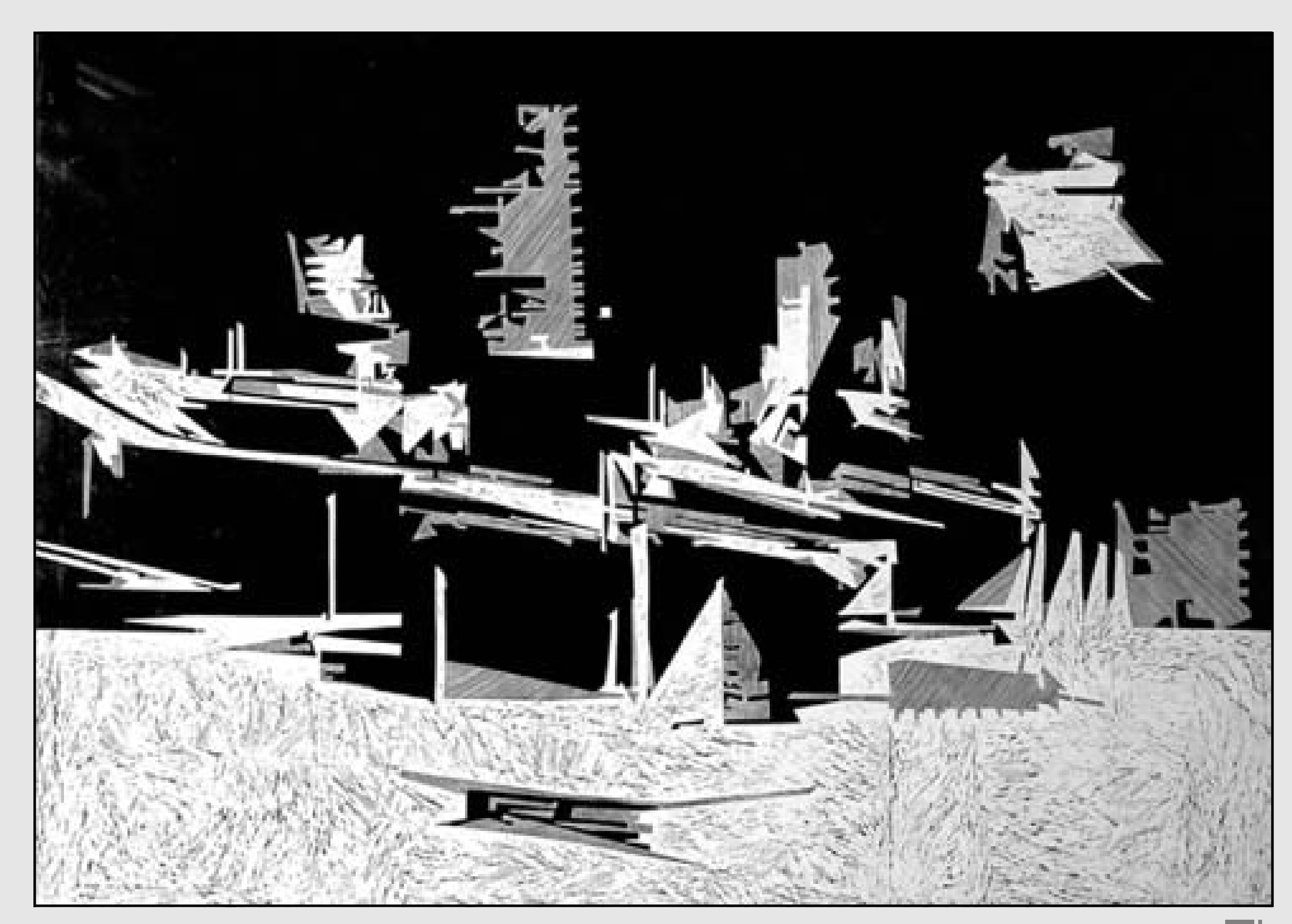
**حدوتة تقليدية عن الخير الذى ينتصر فى النهاية**



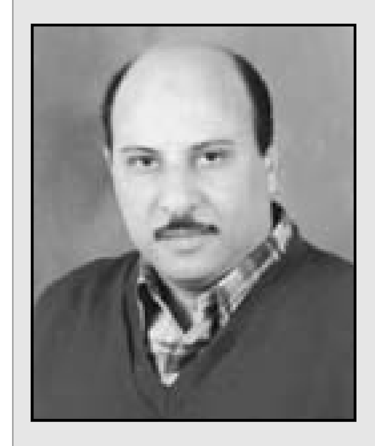
حسن الحلوجى

• إدارة مهرجان فرق الهواة بالجمعيات الثقافية قررت مشاركة جميع العروض الفائزة فى المهرجان العربى الأخير بالدورة الحالية.

# الجدران



اللوحة للفنان «محمد نبيل عبدالسلام»



تأليف:

**أحمد الأبلج**

**الشخصيات**

الفتى - الفتاة

العجوز طاعن فى السن

أحمد الأبلج، أحد كتّاب المسرح الجادين، يتميز مسرحه بطابعه المصرى الذى لا يخطئه القارئ، وتشمله روح فانتازية غير فجة، أو مقحمة تسرى فى نسيجه ذاته كعضو أصيل من أعضائه، كما فى مسرحية «أوديب وشفيقة» ومسرحيات أخرى. كما تسوده نزعة انتقادية مميزة تسعى لخلخلة الكثير من القيم والأنماط الاجتماعية والسياسية المشوهة السائدة.

كتب أكثر من عشرة مسرحيات منها: «النهر يغير مجراه، أوديب وشفيقة، خطيئة أوزوريس، ليه ياناياتى، عطش الزهور، أصل الحكاية، الد وبس، السبيل، صناع الوباء، غنائم الملاعين، البداية».

الأبلج حاصل على ليسانس الحقوق، ودبلوم الدراسات الإسلامية والعربية ويعمل بالمحاماة.

حصلت مسرحيته «النهر يغير مجراه» على المركز الأول فى مسابقة النشر الإقليمى بالهيئة العامة لقصور الثقافة، كما حصلت «أصل الحكاية» على المركز الأول بالمسابقة المسرحية بوزارة التربية والتعليم بالبحرين.

طبعت بعض أعماله ضمن إصدارات مكتبة الأسرة، والهيئة العامة لقصور الثقافة، والهيئة العامة للكتاب.

قدمت مسرحيته «أوديب وشفيقة» على مسرح قصر ثقافة الفيوم عام 2004.

• المهمة المحولة لتعويذة هى تلك التى يضفى عليها الممثل أو الشخصية أو كاتب المسرحية قوة خاصة و/أو مغزى خاصاً حتى تبدو فيما بعد وكأن هذه القوة و/أو هذا المغزى ينبع من القطعة نفسها.



**(يفتح الستار عن الفتى والفتاة – يمين مقدمة المسرح – وهما يتحسسان بأيديهما جدراناً وهمية لمكان لا وجود له مادياً . ومن خلال حركة أيديهما نعرف الآتى :**
**أنهما محبوسان فى مكان ضيق : لا تزيد مساحته عن مترين عرضا ومترين ونصف طولاً تقريباً.**
**وأن الجدران لا توجد بها أبواب**
**وأن الجدران أعلى من مستوى أيديهما وهى مرفوعة لأعلى .**
**الإضاءة : تساهم فى تحديد المكان حيث تُسلطُ عليه بقوة دون استخدام أيةِ إضاءةٍ ملونة (والمقصود من ذلك اعتبار الفتى والفتاة شريحةً تحت مجهر) أما بقية المكان فيكون أقلَ إضاءةٍ بدرجةٍ تقترب من الإظلام.**
**فى عمق المسرح (ناحية اليسار) يوجد صندوق يشبه فى هيأته صناديق أهلِ الريف التى كانت بمثابةِ خزانةٍ لمحتوياتهم الهامة ، لون الصندوق يوحى بأنه عتيق وهو يوجد على مستوى مرتفع عن مستوى مكان الفتى والفتاة وتُسلط عليه إضاءة خافتة بالقدر الذى يجعله مرئياً للمشاهد .**
**خلفية المشهد : ستارة سوداء من يمين المسرح إلى يساره.**
**ملابس الشخصيات عصرية – زمن تقديم المسرحية – وهى لا توحى بفقرٍ أو غنى ).**

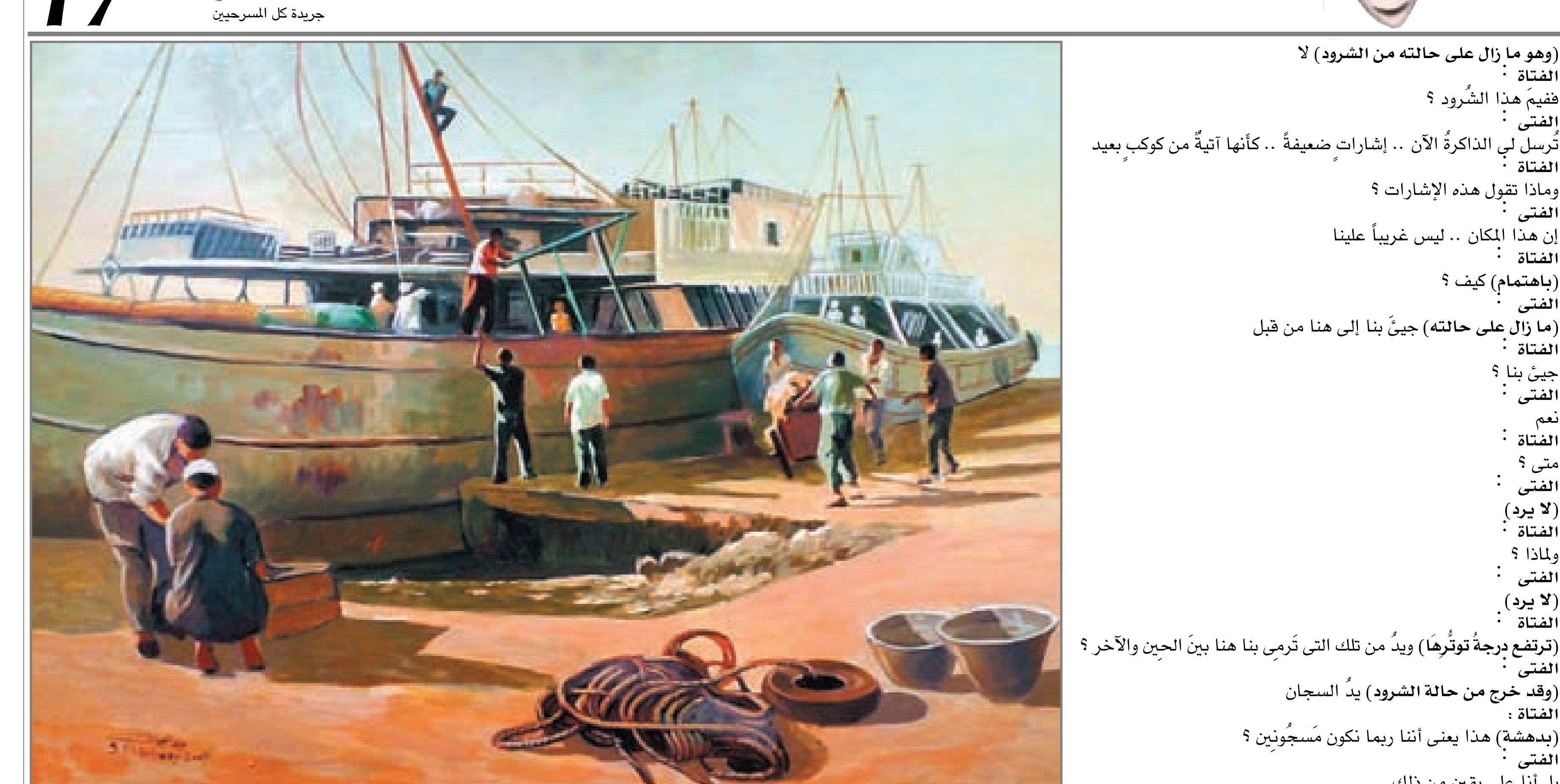
**الفتاة :**
إلى متى سنظل نتحسس هذه الجدران ؟
**الفتى :**
إلى أن نجد ثُقبًا
**الفتاة :**
وماذا يُفيدنا الثقب
**الفتى :**
نجعله نُواةً لثقبٍ أكبرَ نخرج منه
**الفتاة :**
لو كان بهذه الجدرانِ ثقب لدخل الضوءُ منه .
**الفتى :**
ربما لا يكونُ وراءَها فضاءٌ
**الفتاة :**
وربما يكون وراءها فضاءٌ ولكن الظلام يلفُّ المكان
**الفتى :**
العملُ مع الصمت أجدى
**(فترة صمت عن الكلام)**
**الفتاة :**
أين نحن ؟
**الفتى :**
لو عرفنا الإجابةَ لعرفنا وسيلة الخروجِ
**(فترة صمت)**
**الفتاة :**
**(تتوقف عن الحركة وتجلس متعبة يائسة)**
لا فائدةَ مما نفعلُه
**الفتى :**
**(ما زال يعمل)** أرجو أن تُؤجلِي قرار يأسك الآن
**الفتاة :**
أرجوكَ أنت أن تجلسَ وتستريحَ بعض الوقتِ
**الفتى :**
ولماذا نستريح ؟
**الفتاة :**
ولماذا نُسرِفُ فى استهلاكِ عافيتَنا ؟
**الفتى :**
حتى نجدَ ثقبًا أو تصدُّعاً فى أحدِ الجدران
**الفتاة :**
الجدرانِ صلبةٌ .. لا ثُقبَ فيها ولا تصدُع
**الفتى :**
**(يتوقف عن الحركة ويأتى لجوارِهَا)**
يأسُك حبلٌ يشدنِى لِلخَلف
**الفتاةَ :**
بل أريدك أن تستريح .. فربما احتجنا عافيتنا فى أمرٍ آخَر
**الفتى :**
لن نتزوجَ الآن
**الفتاة :**
يبدو أن المكان أثر على سلامة الاستقبال عندك
**الفتى :**
أخاف أن يفسد فينا كل شىء
**الفتاة :**
هى النهاية إذن ؟
**الفتى :**
**(ينهض واقفاً)** لا .. لن تكون النهاية هنا
**الفتاة :**
كأننا فى فم وحشٍ لم يُطبِقّ علينا بفكَّيه بعد
**الفتى :**
**(بعد فترة صمت وهو يُجيلُ نظره فى المكان)**.. أنكونُ فى جُبّ؟
**الفتاة :**
لو كان جبًا لرآنا أحدُ المارة والتقطنا
**الفتى :**
قد يكون الطريقُ مهجورًا
**الفتاة :**
**(تنظر لأعلى)** الجبُّ لا يكون لهُ سقفٌ ..
فأين السماءُ ؟
**الفتى :**
**(وقد فُوجِئ بسؤالها)** السماء .. مؤكدٌ أنها موجودة
**الفتاة :**
فماذا يحجُبُهَا ؟
**الفتى :**
انشغَالُنَا بالنظرِ لأسَفَل
**الفتَاة :**
نحن إذِن لا ننظرُ فى الاتجاهِ الصحيح
**الفتى :**
كل الاتجاهَاتِ أمامنا تَحتَمِلُ الصواب والخطأ
**الفتاة :**
ومن يَهَبُنا الآنَ القدرةَ على التمييزِ
**الفتى :**
العقل
**الفتاة :**
**( ثائرة)** العقلُ العقلّ .. أين هذا المخلوقُ الذى يختفِى عِندما نحتاجُ إليه
**الفتى :**
لا تنتظرِى منى أن أكُونَ أهدأَ منكِ دائماً
**الفتاة :**
**(تواصِل ثورتها)** لو كنتُ الآن مع رجلٍ آخر لعَرَفْتُ أين أنا
**الفتى :**
نحن الاثنان نَصطَلِى بنارٍ واحدةٍ .. فلا ترمينى بمزيدٍ من الجمراتِ
**الفتاة :**
وعلىَّ أن أصمُتَ حتى أحترقَ معكَ .. أليس هذا ما تُريدُه ؟
**الفتى :**
**(يُحاوِل التَّحلِّى بالهدوء)** لن نحتَرِقَ .. بل سَنواصِلُ البحثَ عن وسيلةٍ تُنجينا
**الفتاة :**
لن ننجو
**الفتى :**
فقدانُ الأملِ الآن لا يعنِى اليأْسَ..بل يعنى الموت
**الفتاة :**
وهل ما نحنُ فيه الآن له اسمٌ آخرَ غيرَ النهاية؟
**الفتى :**
**(جاداً)** إذن .. اعتَبِرى هذا قبرَكِ .. وتمدَّدِى لِأُهيلَ عليكِ التُرابَ
**الفتاة :**
**(بفزعٍ)** لا **(تمسك بالفتى)** حتى الموت لا أريدُه هنا **(تصرخ باكية)** أريدُ الفرارَ .. أريدُ الفِرار
**الفَتى :**
مجردُ الرغبةِ فى الفرارِ لا تكفى
**الفتاة :**
وما العمل ؟
**الفتى :**
مواصلةُ البحثِ عن ثُقبٍ
**الفتاة :**
**(بملل شديد)** مرةً أخُرى
**الفتى :**
**(محاولاً تهدأَتّها)** هذا هو العملُ المتاحُ أمامنا الآن .. وأنا على يقينٍ أنه سيأتى بنتيجةٍ .. هيا
**(يقومَان بحركَةِ البحث عن ثُقبٍ فى الجُدران وهما صامتان)**
**الفتاة :**
**(تقطعُ الصمت)** أنكونُ تحتَ أنقاضِ مبنىً تهدَّمَ علينا ؟
**الفتى :**
**(يتلقى كلامها باهتمامٍ ويتوقفُ عن العمل)** محتمل .. ولكن أىُ مبنى ؟
**الفتاة :**
**(وقد توقفت هى الأخرى عن العمل)** تَذكَّر معى مبنىً قديماً كُنَّا فِيه
**الفتى :**
القديمُ الذى كُنا فِيه كثير
**الفتاة :**
بيتُنا قديم
**الفتى :**
وبيتنا أيضاً قديم
**الفتاة :**
أىُّ منهما الذى تهدَّم ؟
**الفتى :**
الذى كُنا فِيه
**الفتاة :**
نحنُ لم نكن معًا فى أىٍ منهما
**الفتى :**
وكيف نحن معًا الآن ؟
**الفتاة :**
إذن كنا فى مكانٍ آخر
**الفتى :**
وليس بالضرُورَة أن يكونَ قديماً
**الفتاة :**
هل ينهارُ الجدِيدُ ؟
**الفتى :**
أحيانًا يكون أكثرَ هشاشَةً
**( فترة صمت)**
**الفتاة :**
**(فجأة وكأنها عثرت فى ذاكرتها على شىء هام)**
أذكُر أننا ذاتَ يومٍ شَرعنَا فى بناءِ عُش لنا
وأذكرُ أيضًا أننا .. **( بصوت محبَط )** عَجزنا عن إتمامِ بنائه
**الفتى :**
تقصدينَ أنه تهدم علينا قبلَ أن يكتمل ؟
**الفتاة :**
هذا ظنِى
**الفتى :**
**(ينظر للجدران)** قسوةُ الجدرانِ ووحْشَتُها تدلُّ على أننا لَسْنَا البَنَّائِين
**الفتاة :**
لا أَذكرُ أن أَحدًا بَنى لَنا شيئاً
**الفتى :**
إذن هذا ليسَ عُشنا
**(فترة صمت يتحسسُ الفتى الجدرانَ وهو شاردُ الذهنِ ثم يقطعُ الحركةَ وكأنه يستدعِى شَيئاً من الذاكرةِ ثم يعاودُ حركةَ اليدين على الجدران ثم يجلسُ ليحاول الربطَ بين ملمسِ الجدران وما طرأ فى ذهنه من أفكار)**
**الفتاة :**
**(تترقبهُ طوالَ الوقتِ وبعدما يجلِسُ تنظر لوجهه من بعيدٍ ثم تقطعُ الصمت)**
هل أصابك اليأْسُ
**الفتى :**



**اللوحة للفنان « صبرى فكرى عبدالحليم»**



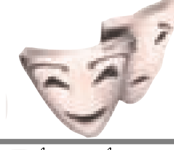
• تتخذ القطع حياة خاصة بها حين تتجاوز وظيفتها المعتادة والشفافة وتجذب انتباه المتفرج لنفسها. إن أكثر وظائف المهمات شيوعاً هى العمل كأنواع مختلفة من الاختزال المرئى.



اللوحة للفنان « سيد حسين على »

**(وهو ما زال على حالته من الشرود)** لا
**الفتاة :**
ففيمَ هذا الشُرود ؟
**الفتى :**
تُرسل لى الذاكرةُ الآن .. إشاراتٍ ضعيفةً .. كأنها آتيةٌ من كوكبٍ بعيد
**الفتاة :**
وماذا تقول هذه الإشارات ؟
**الفتى :**
إن هذا المكان .. ليس غريباً علينا
**الفتاة :**
**(باهتمام)** كيف ؟
**الفتى :**
**(ما زال على حالته)** جيئَ بنا إلى هنا من قبل
**الفتاة :**
جيئَ بنا ؟
**الفتى :**
نعم
**الفتاة :**
متى ؟
**الفتى :**
**(لا يرد)**
**الفتاة :**
ولماذا ؟
**الفتى :**
**(لا يرد)**
**الفتاة :**
**(ترتفع درجةُ توتُّرِهَا)** ويدُ من تلك التى تَرمِى بنا هنا بينَ الحِين والآخر ؟
**الفتى :**
**(وقد خرج من حالة الشرود)** يدُ السجان
**الفتاة :**
**(بدهشة)** هذا يعنى أننا ربما نكون مَسجُونِين ؟
**الفتى :**
بل أنا على يقينٍ من ذلك
**الفتاة :**
هذا ما تُؤكدُه الآن ذاكِرتُك ؟
**الفتى :**
**(بثقة)** نعم
**الفتاة :**
**(تُجيل النظر فى المكان)** إذن هذه زِنزَانة
**الفتى :**
هى نفسُها التى ألُقينا فيها من قبل
**الفتاة :**
مادُمْتَ قد عثرتَ على مفتاحِ ذاكرتِك .. فَفتِّش فيها عن جَرِيمَتِنا
**الفتى :**
ليس من الضرورَةِ أن تكُون هناكَ جَرِيمَة
**الفتاة :**
وما مُبِّرِرُ وُجودنا هنا ؟
**الفتى :**
رغبة السجان
**الفتاة :**
**(بضيق شديد)** قولُكَ أكثرُ وحشةٍ وكآبةٍ من هذا المكان
**الفتى :**
لن تتصدع الجدران لغضبِك وثورتك
فهى حجارةٌ صماءَ لا تسمعُ ولا تُحس
**الفتاة :**
**(تحاول ضبطَ أعصابِها)** وإن كانت هذه زنزَانةُ –كما تظن– فمن سيُخرِجُنَا منها ؟
**الفتى :**
من يملكُ مفتاحها
**الفتاة :**
ومن هو ؟
**الفتى :**
السجان
**الفتاة :**
أيضاً ؟
**الفتى :**
ومن غيره ؟
**الفتاة :**
وأين هذا السجان ؟
**الفتى :**
خارجَ الزِنزَانة
**الفتاة :**
وكيف نُخاطبه ؟
**الفتى :**
نُناديه
**الفتاة :**
وهل سيُجِيبُنا ؟
**الفتى :**
ربما
**الفتاة :**
وماذا ننتظر ؟
**الفتى :**
**(ينادى)** أيها السجانُ .. أيها السجان
**الفتاة :**
**(بعد فترة صمت قصيرة)** ربما يكونُ بعيداً
**الفتى :**
هو ملتصقٌ بالمكانِ
**الفتاة :**
ولماذا لا يسمَعنا ؟
**الفتى :**
يسمعنا .. لكنه لم يقررْ بعدُ إجابةَ النداءِ
**(يصمتان)**
**(يدخل العجوز وهو يحمل فى يده اليسرى مجموعةً من اللفَائِف التى تدل على أنها أوراقٌ قديمةٌ لكنها تَختلفُ فى درجةِ القدمِ والذى يُحدد ذلك ألوانها ، وفى يدهِ اليُمنى (رشَّاشُ ماءٍ) ذلك الإناءُ الذى يُستخدَمُ فى رَىِّ الزرعِ فى حدائقِ المنازل . يضعُ العجوز (رشاش الماء) على الأرضِ ثم يفتحُ الصندوقَ ويضعُ اللفائفَ فيه ثم يغلقه ثم يأخذ (الرشاش) ويبدأُ فى المَشى فى المكان بحركةٍ بطيئةٍ فى خطوط منتظمة بجديةٍ واهتمام وهو يروى المكان– نفهمُ من حركةِ العجوزِ أنه لا يرى الفتَيان) والفتيان أيضاً لا يريانِ العجوز بحكمِ الجُدرانِ الوهميةِ المُفترضِ وجودها التى تُحيط بهما**
**الفتاة :**
**(عند بدايةِ عملِ العجوزِ بالرى)**
يبدو أنه قررَ ألا يُجيب
**الفتى :**
ربما شغله أمرٌ ما
**الفتاة :**
دعنى أُناديه
**الفتى :**
لن يغيرَ ذلك من الأمر شيئاً
**الفتاة :**
بل سيوقظُه صَوتى لو كانَ نائماً
**الفتى :**
هو سجانٌ وليس عاشقاً
**الفتاة :**
قلوبُ الرجالِ مهما قست .. يظلُ بها جزءٌ لينٌ للنساءِ
**الفتى :**
لا تنتظرِى قطرات ماءٍ من صخرةٍ لم تستحم بالمطر
**الفتاة :**
سأُجرِّب
**الفتى :**
ستفشلين
**الفتاة :**
**(لا تنتَظر ردَّه وتُنادِى بصوت باكٍ لاستعطافِ الذى تُناديه)** أيها السجان .. أيها السجَان .. أيهاً السجَان **(تتوقف عن النداءِ ثم تنظُر للفَتى بطرفِ عَينِها فتَجِدهُ يضع يده على فمه)**
**الفتاة :**
ما يُضحِكُك ؟
**الفتى :**
**(يطلق ضحكاتِه الهازِئَةَ)** مذلتُكِ التى ضَاعت هباءً
**الفتاة :**
هذا خَطأى .. فمُعظمُ الرجالِ لا يحبونَ المرأةَ البكَّاءة .. سأجربُ أن أكون نوعاً آخر من النساء
**الفتى :**
**(يرقبها وعلى فمه ابتسامةٌ هازئة)**
**الفتاة :**
**(تنادى فى رقة وليونة)** أيها السجان .. أيها السجان ..
**الفتى :**
**(يشتاط غضباً ويجذِبها من ذِراعِها فى عنف)** لن نشترى حُريَتنا بهذا الابتذَال
**الفتاة :**
**(بقوة أيضاً)** أنا فقط أستَعطِفُه
**الفتى :**
فليذهبِ الجزءُ اللين فى قَلبه إلى الجحيم .. ولن نستعطفه حتى لو مكثنا هناَ إلى يومِ الساعة.
**الفتاة :**
لا وقتَ الآن لأفكارِك التى لا تقِلُّ صلابةً عن هذه الجدران
**الفتى :**
تعصينَ أَمرى ؟ !
**الفتاة :**
ما دمتُ لا أقَبله
**الفتى :**
إذن .. كلٌ منا فى طريق
**الفتاة :**
لك ما تُريد
**الفتى :**
**(يبتعد عنها فى أحد الأركان ويعطيها ظهره)**
**الفتاة :**
**(تعاود النداء بليونة أكثر)**
أيها السجان .. أيها الإنسان ..
**العجوز :**
**(يتوقف عن العملِ ويُنصت)** كأنِى أسمع أصواتَ أرواحٍ تهيمُ فى الفضاء
**(يعاود العمل)**
**الفتاة :**
أيها السجانُ الإنسان **(تكرر النداء)**
**العجوز :**
**(يتوقفُ عن العمل وبفرحةٍ ودهشة شديدتين)** يا إلهى .. إنه صوتُ زوجتى
**الفتى :**
**(يقترب من الفتاة وينصت لصوت العجوز)**
**الفتاة :**
**(تكرر النداء)** أيها السجان الإنسان
**العجوز :**
**(وهو فى قمةِ النشوةِ)** مرحى مرحى يا زَوجتى الحبيبة .. أذُنى لم تُخطئ صوتَك الحنون .. رغم السنينِ الطويلَةِ التى حجَبتُه عنى منذُ

• مسرحية «فركش لما يكش» لفرقة مسرح القاهرة للعرائس يتم حالياً عرضها بالإسكندرية فى إطار فعاليات مهرجان الربيع المسرحى.



**• تعد المهمة وسيلة مريحة لتحريك الحبكة. وبينما يتضح مثل هذا الاستخدام كثيراً فإن هذه الوسيلة من وسائل الحبكة يتم تكييفها مع الميلودراما والتراجيديا. وغالبا ما تصبح قطعة قاتلة خصما للبطل تهدد بكشف سر مرعب.**

رحيلك .. كنت أظنُ أن من يصعدُ إلى السماءِ ينسى من على الأرض .. لكن نَدَاءك لى الآن أبْطَلَ ظنى ..
(**يرددُ نداءَها**).. أيها السجان الإنسان .. هل تذكرينَ يا زوجتى الحبيبةَ يوم أن سَألتُك .. كيف أكون سجاناً وإنساناً معاً .. فقلت لى : الرجل عندما يحبُ المرأة يكونُ عاشقاً .. وعندما يُغلق عليها قَلْبَه يكُون سجاناً.. وهاأنذا يا زوجتى الحبيبةَ .. ما زلتُ سجانَكِ ..
فالموتُ لم يستَطِعْ إطلاقَ سراحِك من قلبى

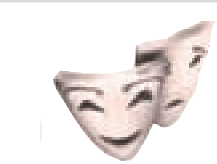
**الفتاة :**
ماذا يقول ؟
**الفتى :**
(**ينصت باهتمام**) اصمتى حتى يُنهى حديثه
**العجوز :**
منذُ رحيلك ضَرب الزمنُ بكفيه على أُذُنى
وارتدَى الكونُ من حَولىَ ثوبَ الصمت
وهاهو صوتُك يا زوجَتى الحبيبة .َ يقهر كفَّ الزمن .. ويشُق حُجُبَ الصمت .. ويأتينى مُحملاً بندائِك العذبِ .. ليضُخَّ دم الحياةِ فى قلبى من جديدَ (**يعاود العمل**)
**الفتى :**
(**بطريقة المكتشف**) هذا جدُّنا
**الفتاة :**
السجان ؟ !
**العجوز :**
(**وهو يعمل**)ماذا أعمل ؟ كَما ترينَ يا زوجتى الحبيبة .. أَبناؤُنا بَهرت أعيُنَهم نجومُ السماءِ .. فتركُونى وصعدُوا إليها .. وقبل أن يبلُغوها .. قُطعَ الحبلُ بهم .. وبَعْثَرتهُم الرياح .. إلا أننِى ما زلتُ أنتظرهم .. علهَّم يسقُطُون من فمِ الطيورِ الجارحة التى تَلقَّفتهُم
**الفتى :**
(**ينادى**) جدى .. جدى
**العجوز :**
(**يتوقف عن العمل**) سقط واحد منهم
**الفتى :**
أنا لم أصعد إلى السماءِ ولم تَهوِى بى الريح .. لأن نُجومِى وجدتُها على الأرضِ .. لكننى لما سعيتُ لأجمعَها .. هاجمتْنى الشُهبُ من كل صوبٍ وأحرَقَت يَدى قبلَ أن تمتَدَّ إليها
**العجوز :**
(**وقد عاود العمل**) دائماً تَنتظِرُونَ عَدوكُم ولا تذهَبُون إليه
**الفتى :**
ألا تَملك الآن غيرَ اللومِ يا جدِّى ؟
**العجوز :**
لم تطلُب شيئاً
**الفتاة :**
النجاة
**العجوز :**
من هذه ؟
**الفتى :**
(**دون تردد**) زوجتى
**الفتاة :**
(**معترضة**) أنا لست زوجتك
**الفتى :**
لن يقبلَ جدِّى صفةً أُخرى لوُجودِك معى غيرَ هذه
**العجوز :**
وأىُّ خطرٍ يَتَهددكُما ؟
**الفتاة :**
نحن فى مكانٍ لا نعرفُ كُنهه
**العجوز :**
أُخْرُجا منه
**الفتى :**
الأمرُ ليس هيِّناً
**العجوز :**
أيديكم وأرجلكم مُقيدة ؟
**الفتى :**
لا
**العجوز :**
فما وجهُ الصعوبةِ إذن ؟ !
**الفتى :**
المكانُ ليس له أَبواب .. بل جُدرانٌ قويةُ البُنيانِ كئيبةُ المنظرِ تُحيطُ بنا
**العجوز :**
أَنا وجدتكم .. لم نكنِ نبدأُ بالصُّراخِ عندما كان يعترضنا جدار .. لأننا كنا نؤمنِ بأن الله لم يَخلُقِ الإنسانَ فى هذه الغابة أعزل
**الفتاة :**
استَنْفَدْنَا وسَائَلنا
**العجوز :**
فتِّشوا جيدًا .. ستجُدون وسائلَ نجاتِكُم معكُم كثيرةً (**يترك المكان ويخرج دون أن يَشعُرا بخُروجه**)
**الفتاة :**
إن كنتَ ترى مالا نراه فاكشفْهُ لنا
**الفتى :**
الظلامُ يُعاندُنا يا جَدى وأخْفَى عنا كل شيءٍ (**فترة صمت**)
**الفتاة :**
مات ؟
**الفتى :**
كيف يموتُ وما زلنا فى حَاجةٍ إليه
**الفتاة :**



**اللوحة للفنان « محسن عبد الفتاح »**

ولماذا لا يُجيبُنَا ؟
**الفتى :**
ربما يكون الآن وقت القَيلولَة
**الفتاة :**
وما عَلاَقةُ ذلك بِصَمتِه
**الفتى :**
تعوَد هو وجدتى أن يَضَعا ثيابَهُمَا فى هذا الوقت ويستَرِيحا
**الفتاة :**
ونحن .. متى نَسْتَرِيح ؟
**الفتى :**
بإمكاننا الآن
(**يجلسَانِ بجوارِ بعضهما ثم يتمدَّدانِ على الأرضِ**)
**الفتى :**
لا تنسى أننى قلتُ لجّدنا إنكِ زوجتى
**الفتاة :**
(**تنهض واقفة**) وهل أَقمنا مراسمَ زواجٍ بعد ؟
**الفتى :**
(**ينهض**) نُقيمُها الآن
**الفتاة :**
(**فى دلال**) ولِمَ العجلة ؟
**الفتى :**
(**بتلطف**) الشَّيخُوخَةُ تدقُّ بابَنا
**الفتاة :**
مزَاحُك مر..نحنُ ما زِلنا صَغيريْن .. أليس كذلك؟
**الفتى :**
نعم نعم .. بل .. بل نحن لم نُولد بعد
**الفتاة :**
(**تصمت فجأة وتنظر له نظرةً ثابتةً وكأن فكرة جَديدةً لمعت فى ذِهنها**)
نعم .. نحن لم نولد بعد
**الفتى :**
(**يُجاريها**) نعم .. نحن لم نولد بعد
**الفتاة :**
(**بفرحة مفاجئة**) يالها من حقيقةٍ رائعة
**الفتى :**
أيةُ حقيقة رائعة ؟
**الفتاة :**
أننا لم نُولد بعد
**الفتى :**
هذه دعابةٌ منى
**الفتاة :**
لا لا أَرجوك .. هذه ليست دُعابة .. بلِ حَقيقَة .. وحقيقةٌ مؤكدَة (**تنظر فى المكان بإمعَان وكأنها تتأكد مما توصلَت إليه**)
**الفتى :**
(**مندهشاً**) ماذا تَعنِين ؟
**الفتاة :**
(**تتشبثُ بفكرَتِها كمن وجدتْ طوقَ النجاةِ**) أنا وأنتَ ما زِلنا جَنِينَين (**تلفُ فى المكان**) وهذه بطنُ أُمنا .. والظلامُ الذى يغمُرنا .. ظُلمة حياة ما قبل الميلادٍ .. (**بفرح وخفة**) أى أننا لم نولد ولم تبدأ حَياتُنا بعد
**الفتى :**
كيف .. ونحن كِبارٌ هكذا
**الفتاة :**
كل مخلوقٍ يظنُّ نفسَه كَبِيراً .. لِيحتَمِى بهذا الظن من برودَةِ الإحسَاسِ بضَآلتَه
**الفتى :**
لاتفسدى علينا ما سَنْبَدُؤه الآن
**الفتاة :**
وما هو؟
**الفتى :**
مراسمُ زواجِنا
**الفتاة :**
نُولد أولا ثم نَتَزوَّج
**الفتى :**
هذه لحظة طالما انتظرناها
**الفتاة :**
الأسعد منها لحظة ميلادنا
**الفتى :**
ولماذا إصرارك على أننا جنينان
**الفتاة :**
(**تحاول إقناعه وهى فى قمة السعادة**) .. نحن ليس لنا ماضٍ ولا ذاكرة .. ولا حتى عقل يُبينُ لَنا حَقيقة أمرنا الآن .. وما دمنا لا نمَّلك شيئاً من ذلك فنحن جنينان ولم نولد بعد
**الفتى :**
(**يضطر لمجاراتها**) ومتى سنُولد ؟
**الفتاة :**
عندما نتهيأُ لذلك ندقُ بابَ الحَياةِ فيفتَحُون لنا
**الفتى :**
كيف ؟
**الفتاة :**
تَعَال (**تمسك بيده حتى يقفا فى وسط المكان**) أليست هذه بطُن أُمنا .. ما علينا الآن إلا أن نَنامَ فيها هكذا (**تجلسه معها وينامان وهما متكورانِ على جنبيهما بجوارَ بعضهما ورأساهُما ناحية المشاهِد**)
**الفتى :**
أنا أريد أن أَتزوَّج
**الفتاة :**
أَعدُك بأَننا سنتزوَّجُ فورَ نُزولنا
**الفَتى :**
هذا وضعٌ لا يُريحنى
**الفتاة :**
سنخرُجُ للحَياةِ الرَّحْبة بِعد قليل
**الفتى :**
إذن .. فَلْنَدُق الأبوابَ ليفتَحوا لنا
**الفتاة :**
هيا
**الفتى :**
كيف ؟
**الفتاة :**
هكذا (**ترفع قدمها لأعلى وهى على نفس وضعها المتكورٍ وتدفعُ بها فى الهواءِ عدةَ مرات**)
**الفتى :**
(**يفعل مثلها**) ماذا نفعل ؟
**الفتاة :**
نُعطى الإشارَةَ لأمُنا
**الفتَى :**
نحن نرفُسُ المسكِينة فى بَطْنها
**الفتاة :**
نحن أجنةٌ وأقدامُنا ضعيفَة ولن نؤلمها
**الفتى :**
(**ساخرًا**) أقدامنا ضعيفة ! أُمنا الآن على يقينٍ أنها حاملٌ فى حِمارَين
**الفتاة :**
(**تتوقف عن الحركة**) فلنتوقف الآن
**الفتى :**
(**يتوقف هو الآخر**) لماذا ؟
**الفتاة :**
هذه الإشارات لا يجب أن تَكون متَّصِلة .. حتى نُعطيها الفُرصَة للتَّهيُّؤ لاستِقْبَالِنَا
**الفتى :**
(**فترة صمت قصيرة**) أمنُا هذه لا تَأكُل ؟
**الفتاة :**
طبعًا تأكل .. وكيف ننمو ؟
**الفتى :**
أشعرُ بالجُوعِ ولا أرى طعَاماً ينزِلُ إلينا
**الفتاة :**
لابد أَنها اليومَ صَائِمة
**الفتى :**
أو أن أبانَا لم يأتِ لها بِطَعام
**الفتاة :**
وربُّما يكُون قد رَحل عنها ولا تَجِدُ من يُطعمُها
**الفتى :**
وكيف يتركُ فى بَطنِها هذينِ الوَحشينِ ويَرْحل

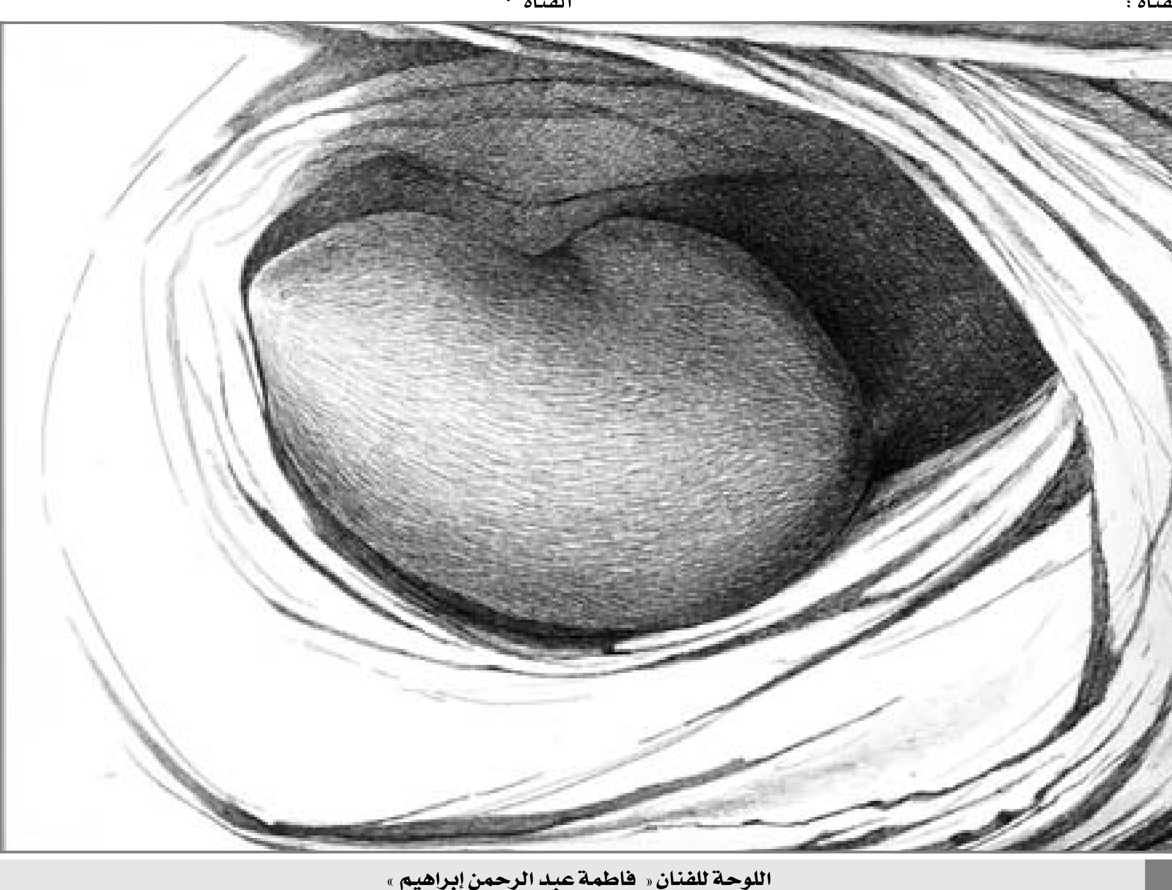




• دور المهمات فى تأصيل جسد الممثل فى خشبة المسرح الخيالية: «تضع المهمات نقاط اتصال بين الممثل أو الشخصية والإخراج، فهى تحدد مكان النشاط المسرحى وتعطيه الصفة المادية للنشاط فى المشهد.

**الفتاة :**
الرجالُ أَوغادٌ
**الفتى :**
ليسوا جميعًا
**الفتاة :**
بل كلُّهم يَتَبَارونَ فى قهرِ المرأة
**الفتى :**
(**يقوم من وضعه ويجلس**) حتَى أنا ؟
**الفتاة :**
(**وهى لا تزال فى وضعها**) ألستَ رَجُلاً ؟
**الفتى :**
(**ينهض واقفًا**) إذن .. اترُكِينِى هنا وحدِى وانزِلى أَنتِ
**الفتى :**
(**ثائرةً وهى فى وضعها**) أيها المجنُون نحن على وشْكِ الخُروج إلى الحياةِ .. عُد إلى وضعِكَ حالاً
**الفتى :**
ليس لى رغبةٌ فى أن أُولَد الآن
**الفتاة :**
(**تزداد ثورتها وهى فى نفس الوضع**) دائِماً أَنتَ هَكذا .. تُفسد كل شىء وتسد علينا منافذ النجاة
**الفتى :**
(يجلسِ القُرفُصَاءَ أمامها وهى لا تَزالُ فى وضعها ويحدثُها بِهدُوء) هل تعرفِينَ ما معنى أن نُولدَ أَنا وأنت من رحمٍ واحد
**الفتَاة :**
(**لا ترد**)
**الفتى :**
معناه أننا تَوأَمَان .. يعنى شَقيِقين .. يعنى .. لن نتزوجَ أبدًا
**الفتاة :**
(**تقوم مسرعة من مكانها**)
**الفتى :**
أيهما تفضِّلين الآن ؟
**الفتاة :**
(**تتصنع الخجل**) نبدأ مراسم الزواج
**الفتى :**
(**يذهبُ إليها حيثُ تقف وكأنهُ يُريها خاتَماً فى يده**) ما رأيك فى هذا الخَاتم ؟
**الفتاة :**
(**تمثل الانبهار بالخاتم**) يَا إِلهى .. لم أَره فى يد فتاةٍ من قبل
**الفتى :**
(**يمسك يدها وكأنه يلبسها الخاتم**) من أَنقَى أنواعِ الماس
**الفتاة :**
لابد أنك نسيتَ العُقد
**الفتى :**
كيف أنسى (**يضع يديه حولَ عُنُقِها كأنه يُلبِسُها العُقد**)
**الفتاة :**
(**تنظرُ لِمكانِ العُقد بفرحةٍ وتتلمَّسُه بيدَيها**) لكنه ليسَ من الماسِ
**الفتى :**
إنه زمُرد
**الفتاة :**
(**تزيد من درجة الانبهار**) هذا هُو الزمرد .. إنه رائعٌ جدًا
**الفتى :**
جمالُك هو الذِى يَكْسُوه بالرَّوعَة
**الفتاة :**
لابدَّ أنكَ أنفقْتَ فِى شِرَائِهما الكَثِير
**الفتى :**
كُلُّ غالٍ يهُون من أجلك
**الفتاة :**
(**على استحياء**) لو أنك أَبَقْيَت شَيئاً للتاج
**الفتى :**
تاجُ الرأس ؟
**الفتاة :**
زينةُ العروسِ لا تكتَمِل إلاَّ بِه
**الفتى :**
وهلِ تظُنِّينَ أنى أجهلُ ذلك
(**يضَعُ يديهِ على رأسِها وكأنَّه يُلبِسُها تَاجاً**)
**الفتاة :**
(**بفرحةٍ كبيرة**) لم أكن أعلمُ أنكَ على هذا القدرِ من الكَرم
**الفتى :**
وقد راعيتُ أن يكونَ ملائماً لفستانِ الزَّفاف
**الفتاة :**
(**وكأنها فوجئت**) واشتريتَ أيضاً فستانَ الزفاف؟
**الفتى :**
(**ضاحكاً**) يبدو أن الفرحَةَ أنستْكِ أنكِ ترتَدِينَه
**الفتاة :**
(**بتلقائية تنظر لملابسها فلا تنفعل فتتجه مسرعة نحو أحد الجدران وكأنها أمام مرآة وتمسك ملابسها بيديها**) أوُ .. ياالَهُ من فستانِ زفافٍ يُحاكى فى فخامتِه فَساتينَ بناتِ الأُمراء
**الفتَى :**
ولعلنى وفقت فى لونِ الحذَاء
**الفتاة :**
(**وهى لا تزال أمام مرآتها الوهمية تنظر لقدميها ثم تتجه إليه**) أنت فنان مرهف الحسِ عالى الذوقِ

**الفتى :**
بل أنت فريدةُ الحسنِ والبهاء
**الفتاة :**
(**بحسرةٍ مفاجِئة وهى تنظر لنفسها**) لكن .. عينيكَ فقط هما اللتانِ تشهدانِ الآن جَمالِى
**الفتى :**
كيف .. وكلُّ ضيوفِنا فى بهوِ القصرِ ينتظِرُون خروجَنَا إليهم
**الفتاة :**
(**تتبدل حسرتها إلى فرحة كبيرة**) كثيرون هم ؟
**الفتى :**
(**بشىء من التهويل**) أمراءُ المدينَةِ ووجهاؤها
**الفتاة :**
(**تعود لتقطيب جبينها**) الأمراءُ والوجُهاءُ لَيسوا كَثِيرين
**الفتى :**
(**كأنه يضحَكُ لِجهْلِهَا**) بل هم أَكَثرُ من فِى المدينَة الآن .. ثُمَّ إن حفل زَفَافنَا الأُسطُورِى هذا .. لا يليقُ أن يَحضُرَه عامةُ النَاسِ
**الفتَاة :**
وماذا أعددتَ لِضيوفِنا ؟
**الفتى :**
موائدَ على مد البَصر .. عليها من أَطايِبِ الطعامِ ما يعجز الإنسانُ عن حصره
**الفتاة :**
(**تمسك بطنها وتتألم بصوت مكتوم**)
**الفتى :**
هاهى عيونُ النساء .. وَشَتْ لهُنَّ ربةُ الجمال بحُسْنِك .. فَرُحْنَ يَرمينَكِ بسهَام الحسَد
**الفتاة :**
(**تنظر إليه نظرة ذات مغزى عن سبب ألمها وهو الجوع**)
**الفتى :**
(**لا يعبأ بنظرتها ويستمر فى الحالةِ**) هيا يا حبيبَتِى .. فيومُ العُرسِ يكون دائماً أطولَ وأشقَّ يومٍ على العرُوسين
**الفتاة :**
(**تُلقِى النظرة الأخيرةَ على هيأَتِها فى المِرآة**)
**الفتى :**
(**يضع يده فى يدها وينظر إليها بإعجابٍ شديد**) عروسُ القرن
(**يمشيانِ خطوةً ثم تتوقفُ الفتاة**)
**الفتاة :**
هل نُشَيِّعُ ميتاً ؟
**الفتى :**
(**بانزعاجٍ**) لماذا ياحَبِيَبتى ؟
**الفتاة :**
أين الموسيقى التى تَصْحَبُنا ؟
**الفتى :**
لقد تعاقدت مع أشهرِ فرقةٍ موسيقيةٍ فى المدينة
**الفتاة ) :**
(**ساخرة بغضب**) تعزفُ مقطوعاتٍ صامتة؟
**الفتى :**
(**وكأنه سَمِعَهم فجأة**) هاهم بَدأُوا .. ألا تسمَعِين هذه الألحَانَ المُبهِجَة
**الفتاة :**
(**تُنصت ثم تبتسم**) نعم نعم.. ما أجملَ موسيقَاهم
**الفتى :**
هيا إذنِ لمُلاَقَاةِ ضُيوفنا (**قبل أن يتحركا**) ولكنِ.. لنْ نمكُثَ معهُم كَثيرًا .. فبعدَ أَن نتَلقَّى التهاَنى والتبرِيكَاتِ .. سنعودُ إلى هُنا حَالا .. فنحَنُ متعبان وفى حاجةٍ للراحة
**الفتاة :**
لنترك تقديرَ ذلك للظُروف
(**يتحركان تصحبهُما موسيقى رومانسيةٌ هادئةٌ ينظرانِ لبعضهما البعض نظراتٍ سعيدةً حالمةً ، ويمشِيَان حتى يصطَدِمَا بالجدارِ (الوهمى) فيصرخا ويقعا للخلف من شدةَّ الصَّدمَة ـ يُحاول كلٌّ منهما النهوضِ ـ الفتاةُ تكتَفِى بالجلوس يائَسَةً حَزينة والفتى يقفُ مُحاولاً التماسُك**)
**الفتى :**
لا بأس.. سنكتفى بهذا القدر من مَراسم زَواجنَا .. وسأعتذر لضُيوفنا الكرام .. (**ينادى**) أيها الضيوف الأعزَّاء .. معَذرَةً .. فقد كنَا نتمنَى إتمَامَ حفلِ زواجنا بحضوركم .. لكن مصابِيحَنَا أَذْعَنتْ لأمرِ الرياحِ ولمَلَمَت ضيَاَءها ..
(**يلحظُ الفَتاة وهى تُمسك بِبَطْنِها وتصرُخُ تلك الصرخاتِ المكتومَةِ مِن ألم الجوعِ يعود للنداء**)
أيها الضيوفُ الكرام .. لابد أنكم ما زِلْتُم على الموائد .. تلتَهمون مَا عليهَا من صُنوفَ الطعام.. إذا تكرمتَم أيها الأكابرُ قبل أن تُغادروا موائدَكُم من تبقَّىَ أمامَه قطعةٌ من اللحم فليلقها إلَينا .. (**فترة صمت وهوَ ينظر للفتاة**) أو قطعةُ دجاج .. من تبقت أَمامه قطعةُ دجاج فليلقِ بها إلينا .. (**فترة صمت تبدو علَيه حالة من التوتر من أجل الَفتاة**) إذن .. ألقوا الينا ما تبقى من قطع السمك .. فعشاق السمك قليلُون ولابد أنه متوافِّر أمامكُم بكثرَة .. (**فترة صمت ترتفع فيها درجةَ توتره**) لم يبق إلا الخبز .. لو نَفَدَ كل الطعامِ على المائدة .. يبقَى الخبزُ دَائماً .. (**ينادى**) يا ضيوفَنَا الأفَاضل أَلْقواَ إلينا كُلَّ الخبزَ الذى تَبَقَّى منكم (**فترة صمت**) ولا حتى الخُبزَ .. لا بأس (**ينادى**) يا ضيوفَنَا الأكَابرَ .. هل تَسمَعُونَنى جيدًا .. أرجو أن تُلقُوا إلينا ما على المَائدة من عظَامِ .. عظِامُ المائدةَ أيها الكِرام .. هل تَسْمَعُونَنى .. (**فترة صَمتَ**) لا فَائدةً .. يَبْدُو أن ضُيوفَنَا كلَّهَم من الكلاب (**ينظَر للفتاةِ فيجدها تجلسَ فى إحديِ الزوايا شاردةَ الذهِنِ**) إن الموتَ يرقبنا .. وينتظرُ أن تفوحَ منا رائحةُ اليأس .. لينقضَّ علينا كنسرِ جائع .. (**يستدعى صوت جده**) فتشوا جيدًا .. ستَجدون وسائل نَجَاتِكُمً معكُم كثيرة .
**الفتاة :**
ما زلتَ واقفاً ؟
**الفتى :**
(**يردد بصوته كلام جده وهو شارد الذهن**) فتِّشُوا جيدًا .. ستَجِدُون وسائِل نجاتِكُم معكُم كثيرة
**الفتَى :**
(**باستهانة**) جدُّنا يعشقُ الألغاز
**الفتى :**
(**كأنه توصل لفكرة**) تَعالى
**الفتاة :**
(**وهى فى مكانها غير متحمسة**) أين ؟
**الفتى :**
(**يقف بجوار أحد الجدران**) تَعالى هنا
**الفتاة :**



اللوحة للفنان « فاطمة عبد الرحمن إبراهيم »

• إن الخطر يتمثل فى فقدان القدرة على متابعة كيفية عمل القطع فوق الخشبة وكيف تواصل عملها فوق الخشبة فى إطار حدث مسرحى محدد. فالقطعة المسرحية كيان مسرحى ونصى فى آن واحد، وهى شىء فعلى واتصال بين شفرات أيديولوجية متنافسة.

اللوحة للفنان «إبراهيم محمد أنور»

(**تقوم بتكاسلٍ وتذهب إليه**)
**الفتى :**
تجلسين هنا .. ثم أصعدُ على كَتِفَيكِ
**الفتاة :**
وبعد ؟
**الفتى :**
سأُمسكُ بنهايةِ الجدارِ ثم أقفز
**الفتاةَ :**
وكيف أخرُج بعدَك
**الفتى :**
سَأهدمُ الجدارَ من الخَارج .. أَو .. أو أُلقى لك حَبلاً تتسلقِينَه
**الفتاة :**
ولماذا لا أصعَدُ أنا على كتِفيكَ وأفعلُ ما ستفعلَه؟
**الفتى :**
لن تَقوى على ذلك
**الفتاة :**
نُجرِّب
**الفتى :**
الأمر لا يحتَمِل التجربة
**الفتاة :**
كتفى لا تَقْوَى على حملِك
**الفتى :**
إذن .. اركعى هكذا على قدميك وكفيك (**يمثل لها**) وسأصعد على ظَهرك
**الفتاَة :**
(**باستنكار**) بقدمَيك ؟
**الفتى :**
نعم
**الفتاة :**
أنت مصرٌّ إذن أن تجعلنى مَطِّيَتُكَ للنجاة
**الفتى :**
ثم أُنجيكِ
**الفتاة :**
(**تتركه**) لن أَرْكَع .. ولن تَطأ قدمك َجسدى
**الفتى :**
وأين طاعتك لى ؟
**الفتاة :**
فيما يُرضِينى
**الفتى :**
لكنى زَوجُك
**الفتاة :**
لن يُغيرَ ذلك من الأمر شيئاً
**الفتى :**
هذا تَمرُّد
**الفتاة :**
بل أُمارِس حقى فى رفضِ مالا أُريدُه
**الفتى :**
الزوجة لابد أن تبسُطَ جناحَ الطاعةِ لزوجِها فى كلِ شىء
**الفتاة :**
سوق العبيد ملئٌ بهن
**الفتى :**
أنت بهذا تُصرين على ضياع فرصةِ نجاتِنا
**الفتاَة :**
وأنت أيضاً تُضَيِّعُها
**الفتى :**
(**باستنكار**) أنا ؟
**الفتاة :**
رفضكَ للركُوع
**الفتى :**
أركعُ وتقفِينَ على ظهرى ؟ !
**الفتاة :**
وماذا فى الأمر ؟
**الفتى :**
هذه كارِثة
**الفتاة :**
وما الكارِثَةُ فى ذلك ؟
**الفتى :**
رجل يركع أمام أمرأةٍ لتقفَ على ظهرِه بِقدمَيْها
**الفتاة :**
أنا لستُ أىَّ امرأة .. فأنا زوجَتُك
**الفتى :**
(**تزداد ثورة رفضه**) ما تقولينه مَعناه نِهَايتِى..
**الفتاة :**
بل نَجاتُنا
**الفتى :**
حتى لو نجوتُ بجسَدِى .. فسأظَلُّ أحملُ هذا العارَ على ظَهرِى أمامَ الناس
**الفتاة :**
ولماذا لو فعلتُه أنا لا يُكون عارًا ؟
**الفتى :**
لأنك امرأتِى .. ولن يُعَيِّرَكِ الناسُ بطاعتِك لى
**الفتاة :**
ما يَعنِينى نظرتِى لِنفسِى
**الفتى :**
(**غاضباً**) الجدلُ معك دائماً عقيم (**يبتعد عنها**)
**الفتاة :**
(**تبتسم فى مرارة**) دائماً يرمُونَنَا بالعُقم .. حتى لو كان العجزُ فيهم
**الفتى :**
( **ما زال غاضبا منها – يقوم إلى أحد الجدران**) علىَّ أن أعملَ بمُفرَدِى .. فإذا انتظرتُ العونَ منها .. فَسنظَلُّ فى هذا القبرِ إلى أن نقومَ منه للحسَاب (**يشمِّر عن ساعدِيه ويبدأُ فى نبش الجدارِ بأظَافرة**)
**الفتاَة :**
(**تجلس فى إحدى زوايا المكان بعيدة عنه ، وكل منهما لا يرى الآخر – تجلس القرفصاء وتريح رأسها على يديها**)
(**بعد وقت قصير – يدخل ثعبان من الزاوية التى تجلس أمامها الفتاة وكأنه دخل من ثقب تحت الجدار – ويتم تحريكه بطريقة تحريك العرائس – وبعد دخوله يقف بجسمه أمام الفتاة وهو جميل المنظر ألوانُ جلده ليست كألوان جلد الثَّعابِين ، بل من تشكيلَةِ جميلة من الألوانِ الزاهِية ، ورأسُه تكونُ كبيرةٌ إلى حد ما لتستبينَ هذه الابتسَامةَ المرسومةَ على فَمِه**)
**الفتاة :**
(**ترفع رأسها فى ملل فتفاجأ بوجُودِ الثُّعبان أمامها .. المفاجأة لا تجعلُها تصرخ .. لكنها تضع يدَها على فمها وتتراجع قليلاً للوراءِ فى فزع وخوف شديدين وهى تركزُ عينيها على الثُّعبانِ فلا تَجدُه يتحركُ نحوها ولا يُهاجمُها**)
أنتَ ثُعبانٌ كما أَرَى .. لكن يبدُو أنكَ مُسالمُ .. ما أروعَ منظرَك (**تخفَ حدةُ انزعاجِها**) من المُؤكد أنكَ لا تُريدُ بنَا شَراً (**تقترب منه**) أخيرًا مخلوقٌ ثالثٌ مَعَنا .. (**تقتَرب منه أكثر**) وهذه الابتسامة الجميلَة .. يا إلهى .. لم أكن أعرف أن الثعابين تبتسم .. لا بدَّ أنك من سلالة نادرةٍ
(**تكاد تلتصق به وتضع يدها على رأسه فى حذرٍ ثم تطمئن له فتَلمس جسمه كُلَّه بيدِيها .. يتحركُ الثُّعبانُ برأسِه تجاهَ رقبَتِها وكأنَّه يداعبها وهى تضحكُ سعيدةً بهذه المداعبةَ ثم تَحتَضِنُه بيدَيها وتَضمه إلى صَدرِها وينامُ برأسِه على كَتفِها**)
**الفتى :**
(**لا يشعر بما يحدث**) يالك من جُدران صلبة (**يتوقف عن العمل**)
(**بمجرد أن يتوقف الفتى عن العمل ينسحبُ الثعبانُ مسرعاً ويعود من نفسِ الثقبِ الذى دخلَ منه**)
**الفتاة :**
(**تتبعُه بنَظرِها وتميلُ بِجسمِها على مكانِ خُروجِه**)
**الفتى :**
(**يعود للفتاة فيراهَا على هذا الوضع**) ماذا تفعلين ؟
**الفتاة :**
(**تعتدل**) أرأيتَ حُسنَه وجمالَ منظرِه وهُدُوءِه؟
**الفتى :**
مَن ؟
**الفتاة :**
الثُّعبان
**الفتى :**
(**يفزع ثم يتماسك**) وأين هو ؟
**الفتاة :**
انسحب بمجرد توقفك عن العمل
**الفتى :**
من أى مكانٍ خرج ؟
**الفتاة :**
(**تضع يدها على مكانِ خُروجه**) من هنا
**الفتى :**
(**يجذب يدها**) لا تُجازفى وتمدى يدك
**الفتاة :**
لو رأيتَه لَزالَ عنك هذا الفَزع .. بل ستأنسُ له وتحبه
**الفتى :**
عمَّن تتحدَّثِين ؟
**الفتاة :**
عن الثعبان
**الفتى :**
بدلاً من هذا الهُراء .. أَولى بِنا أن نُسرِعِ فى سدّ هذه الثَّغرة
**الفتاة :**
ماذا تَقُول ؟ نسدُّ طريق نَجاتِنَا
**الفتى :**
جُحر الثُّعبانِ طريق نجاتنا !!
**الفتاة :**
ألسنا نَبحَثُ عن أى ثقبٍ فى هَذه الجُدران ؟
**الفتى :**
بلى
**الفتاة :**
هاهو ثُعباننا الجميلُ يَهدِينا إلى ثُقبِ نجاتِنا
**الفتى :**
بل قولى ثقبَ هَلاكنِا
**الفتاة :**
لو كَان عَدوًا لفَتَك بنا
**الفتى :**
ولماذا انسحبَ بمُجرَّد توقُّفى عن العمل ؟
**الفتاة :**
ربما خَاف منك
**الفتى :**
خوفُه يدلُّ على سوءِ نيَّتهِ
**الفتاة :**
ستُغَيرُ رأيك بمجردِ رؤيَتِكَ له
**الفتى :**
وهل ننتَظِرُ حتى يأتى ثَانية ؟
**الفتاة :**
نحنُ الذينَ سَنسلُكُ الطَّريقَ وراَءَه
**الفتى :**
هل جُنِنْتِ ؟
**الفتاةَ :**
لا تُغْلِق باباً فُتح أمَامَنا



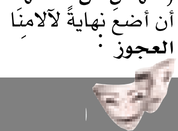
**• ليست هناك قطعة معترف بها تصل إلى المسرح بريئة. فالقطع تأتى معها بمتاع تاريخى وثقافى وأيديولوجى على الخشبة. وقد علمتنا الدراسات التأريخية الحديثة والمدرسة النسوية المادية والمدرسة المادية الثقافية أن دار المسرح لا يمكن أن تكسر الطوق الاصطناعى الذى يضربه حولها الاقتصاد الرمزى للثقافة المحيطة.**

**الفتى :**
(**يجمع قطعاً صغيرة من الحِجَارة**) بل سأُغلِقُه وأسدهُّ للأبد
**الفتاة :**
(**فى تحدٍ**) لو أغلقْتَه فسأفْتَحُه ثَانيةً
**الفتى :**
أنت حَمقاء .. ولا تَدرينَ سُوءَ العَاقِبَة
**الفتَاة :**
كُنا نبحَثُ عن مَخْرَجٍ .. أى مخرج .. وها هى الأقدارُ تُرسلُ لنا غوثَها
**الفتى :**
(**ساخرًا وهو يعمل فى سد الثقب**) أيةُ أقدارٍ تلك التى تَستدرِجُنَا للهَلاك !!
**الفتاة :**
(**ثائرةً**) هذه وسيلَتُنا الوحيدةُ المتاحةُ الآن
**الفتي :**
وسيلةٌ شيطَانِية
**الفتاة :**
(**تحاول إقناعه بشىء من الهدوء**) فى محَنتنَا هذه.. نتشبث بالوسِيلَة التى تُنجِينَا دُونَ اعتِبارٍ لِصَاحِبِها .. مَلاكاً كَانَ أم شيطانًا
**الفتى :**
(**بحزم بعد أن أنهى سد الثغرة**) لن نَسُلك طريقَ الثعبان
**الفتاة :**
(**تعود لثورتها**) لا تكن صاحبَ القرارِ دائماً
**الفتى :**
(**بثبات وإصرار**) لابد للسفِينَةِ من قائد
**الفتاة :**
(**فى عنادٍ وإصرار على رأيها تذهب لمكان الثعبان لتفتَحَه**) لن أظلَّ فى سَفِينَتك .. وسأسلُك الطريقَ الذى أرَى فيه نَجاتى (**تبدأ فى نبش الثغرة بِيَدَيْهَا بقوةٍ وسُرعَة**) أما أنت .. فابق هنا فىَ سَفِينَتِك المعطُوبة .. يُؤنسكَ غُرورُك وعنَادُك
**الفَتى :**
(**فى غيظ شديد**) ستجدين ألف ثعبان فى انتِظَارِك
**الفتاة :**
(**ببرود**) ما أروع ذلك
**الفتى :**
(**مهددًا**) سأمنَعُك بالقوة
**الفتاة :**
(**تزيد سرعة يديها فى حركة النبش**)
أنا أيضاً لدى من القُوةِ ما أُدافِعُ به عن نفسِى
**الفتى :**
(**وقد غلى الدم فى عروقه**) سأقتُلكِ
**الفتاة :**
(**بعدم اكتراث**) لن تجد أداةً تقتُلُنِى بها
**الفتى :**
(**يسير نحوها وهو ينظر لكفيه وقد أعماه الغضب**) سأخنُقكِ بكفىَّ هاتين
**الفتى :**
(**تنتفض واقفة قبل أن يمسك بها وترفع هى الأخرى كفيها فى وضع استعداد للهجوم على عنقه**) أنسيتَ أن لى كَفَّين مثلك
(**الاثنان يدوران فى المكان وكأنهما مصارعان قويان يهاب كل منهما الآخر**)
**الفتى :**
(**وهما على هذه الحال**) حمقاءُ يُزين لها الشيطانُ غِوايتَه
**الفتاة :**
مغرورٌ يظن أنه عَلى صواب دائماً
**الفتى :**
أى لحظة ملعونة تلك التى جمعتنىِ بك
**الفتاة :**
إن عينىّ هى التى تلعنُنِى .. لأننى ما زلتُ أنظر بهما إليك
**الفتى :**
سأُريح عينيك من النظرِ إلىَّ وأُغمضُهُمَا للأبد (**يحاول الإمساك بعنقها**)
**الفتاة :**
(**تفلت منه وهى تصرخ**)
**الفتى :**
(**يتركها**)
**الفتاة :**
(**تجلس فى إحدى الزوايا خائفةً تَرتَعِدُ**)
**العجوز :**
(**يدخل أثناء صرخة الفتاة ثم يضعُ ما فى يَدِه فى الصُّندوق وهى من جنس ما وضعه سابِقاً ثم يُمسك الرشاش ليبدأ عمله**) أيكُون قَتَلَها ؟
**الفتى :**
ليس بعدُ يا جدى
**العجوز :**
(**وهو يعمل**) ولماذا ستقتُلُها ؟.
**الفتى :**
(**يرد**)
**العجوز :**
صمتُك يَنطقُ بأنَّ السببَ مُخجل
**الفتاة :**
(**تنهضِ من مكانها مدافعة بصوت باكٍ**) لا .. لا يا جدى .. إنما أردتُ أن أضعَ نهايةً لآلامنَا
**العجوز :**
البائعُ خاسرٌ يا ابنتى
**الفتاة :**
لكن الثمنَ نجاتُنا
**العجوز :**
ثمنٌ بخس
**الفتاة :**
عندما يُشرِفُ الإنسانُ على الموتِ جوعاً .. يُصبحُ كل الطعام حِلاً له
**العجوز :**
(**فى حزم**) إلا الخطيئَة .. يَموتُ الإنسانُ جوعاً ولا يَطْعَمُهاَ
**الفتاة :**
(**فى استسلام**) لم يبقَ إذن إلا انتظارَ مددِ السماء (**تجلس فى إعياء**)
**العجوز :**
السماءُ لا تهبُ مَدَدها إلا لمن نَفَدتْ وَسائِلُه
**الفتى :**
(**وقد غزاه الإعياء أيضاً**)
جفَّت أفكَارُنا
**العجوز :**
لكن الينابيع نَديّة
**الفتاة :**
(**وكأنها تُشرف على النهاية**)
العونَ ياجـدنـا
**العجوز :**
حبالُ نَجاتِكُم معكُم
**الفتى :**
دُلَنَا عليها
**العجوز :**
فى صنَادِيقِكُم
**الفتى :**
لا نملك صنَادِيق
**العجوز :**
وأين تحفظون إرثَكُمٍ لأبنائكم ؟
**الفتاة :**
هل نَحفظُ شَوكاً !!
**العجوز :**
فقراءٌ أَنتم يا أبنائى
**الفتى :**
صندوقُك لابد ملئٌ بِحبال نجاة
**العجوز :**
(**يضحك**) كُنتَ دومًا تُحقِّرَه

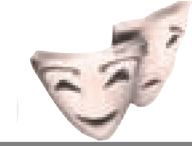
اللوحة للفنان « زكريا محمد سليمان»

**الفتى :**
كنتُ صغيرًا
**العجوز :**
وعندما كنتُ أفتحه لك لِترى أَسرارَه .. (**ضاحكاً**) تسُدُّ أنفَكَ وتبتَعِد
**الفتاة :**
ما أقدَرَك على اللومِ يا جَدنا !
**العجوز :**
(**يتوقف عن العمل ويضع الرشاش من يده ويناديهما**) يا أَبنَائِى ..
**الفتيان :**
(**ينصتان باهتمام**)
**العجوز :**
لو أنى أَرى قَيدًا يُكَبِلُكُم .. لكنتُ أولَ من يُعينُكُم على كسرِه
**الفتيان :**
(**باستغاثة**) الجُدران يا جدنا
**العجوز :**
ما أرحبَ الفضاءَ الذِى تَسكنُونه
**الفتيان :**
(**يقفان ويجولان فى المكان ببصرهما وكأنهما يكتشِفانِه مِن جَديد**)
**العجوز :**
إنَّ الله أمر الإنسانَ أن يمشى
والشيطانُ يوسوِسُ له بالقعود
**الفتيان :**
(**يمشيانِ فى المكان بخطىً بطيئةٍ كغرباء ضلوا طريقهم**)
**العجوز :**
فإن أَطعتُم الشيطانَ فستبدُو لكم سَوءَاتُكم
وإن اخترتُم الله ..
فسينفُخُ من روحه فى ضعفكُم
(**يسير ناحية الصَندوق ويقَف عنده**)
**الفتيان :**
**يُسرِعَان فى التَّعاوُن لسد ثغرةِ الثعبان —الفتاة هى التى تعملُ على سدِ الثغرة والفتى يُناوِلُها الحَصوات — ثم يَسمعَانِ صَوت جدهما فينصتان**
**العجوز :**
فى هذا الصندوقِ إرثُكم ..
لا تُبددُوه .. بل استَعِينُوا به على جُدرانِكم
واحفظُو فيه أيامَكُم ..
حتى إذا وهَن العظمُ منكم ..
فافتحوه لأبنائكم .. ولكن
لا تجعلوهم يسدون أنوفهم
(**يخرج**)
**الفتيان :**
(**الفتى يعينُ الفتاةَ على النهوضِ .. تلتَقِى عُيونَهما وتتشَابَكُ أيديَهما ويمشِيَان بِخطوات واثقةً خارجَ حدود المكان .. وبعد تَخطيهما هذه الحدودِ الوهمية تَختفى الستارةُ السوداء وتظهرُ من تحتها ستارةٌ بيضاءُ تَزهو بألوانٍ جميلة مُبهجة وفى الوقت نفسه تنطفِئُ الإضاءة القوية التى كانت مُسلطةً على المكانِ الوهمىّ للفَتيَينِ**)
**الفتاة :**
(**تنطلق فى المكان ترقص كالفراشة**)
**الفتى :**
(**يمسك بالرشاش ويعمل كما كان يعمل العجوز وبعد لحظات ينظر للفتاة**)
**الفتاة :**
(**تفهم مغزى النظرة فتأتيه مسرعةً فَرِحَةً وتُمسك معه الرشاش ويرويان الأرض وكل منهما يمسح عرق جبهته بساعده**)
**الفتيان :**
(**يتوقفان عن العمل فجأة**)
**الفتى :**
هل سنترك السجانَ دُون عِقاب؟
**الفتاة :**
(**تفكر قليلاً**) يكفى أن نوجه لَهُ بعضَ اللوم
**الفتِى :**
نستَدعيه إذن
(**يضعانِ الرشاشَ ويُعطِى كلٌّ منهُما ظَهرَهُ للآخر ويضعُ كل منهما يديه على فمه كالبُوقِ ثم ينادِيان فى وقتٍ واحد**)
**الفتيان :**
أيها السجاااان
(**ثم يتواجَهان فى وقتٍ واحدٍ أيضاً**)
**الفتيان :**
نعـ......م
(**يضحكان فى براءة**)
**الفتاة :**
(**تجرى وتختبئ خلف الصندوق**)
**الفتى :**
(**يلحق بها ويختبئ معها**)
(**ثم نسمع بكاء طفلٍ لحظةَ الوِلادة**)

# تمت



**• فرقة قصر ثقافة الأنفوشى المسرحية أطلقت مؤخرا جروب خاصاً بها على موقع الفيس بوك.**



• إن صفة المهمة التعريفية وحركتها الفعلية فوق الخشبة تعنى أننا يجب أن نتجنب إغراء تجميد العلامة المسرحية أو تقييد مكانها كمفردة معجمية تعمل بشكل منفرد وفقا لاختلافها عن العلامات الأخرى فوق خشبة المسرح.





# بيلموندو

# فتى فرنسا المدلل

دأب الباحثون على إيجاد حدود وفواصل واضحة بين أبى الفنون والفن السابع.. ولكن التجارب والأحداث التاريخية لكل من السينما والمسرح تؤكد أن كلاً منهم ملتصق بالآخر.. ولا يمكن لأى منهما التحرر من الآخر.. وأن علاقة المؤثر والمتأثر متبادلة بينهما.. وإن المسرح هو صاحب التأثير الأكبر بحكم تاريخه الطويل .. وأنه يسبق السينما بمئات السنين.. ولهذا فإن رصيده فى موسوعة الفنون العالمية كبير وعظيم وسيظل صاحب فضل كبير على مختلف الفنون...

ولكن تاريخ الفنون والمسرح سيذكر أيضا أن هناك من رجال السينما من أعطى للمسرح ووضع بصمته الواضحة عليه، بل وألزم التاريخ تخليد اسمه مسرحيا، مثلما ستخلد اسمه سينمائيا وفنيا بشكل عام.. ومن هؤلاء النجم الفرنسى الكبير وفتى فرنسا المحبوب فى عصر السينما الفرنسية الذهبى «جان بول بيلموندو».

كان بيلموندو قد تولى مسرح «المنوعات» إداريا وفنيا فى الفترة ما بين 1991 و 2004 وكما صرح فإنه كان يريد رد الجميل لمسرح كان له فضل كبير عليه.. وكذلك ليسهم فى تطوير المسرح الفرنسى، خاصة أنه يعتبر مسرح المنوعات بتاريخه الطويل واحداً من أفضل مسارح أوربا، إن لم يكن يستحق أن يكون أفضلهم.. وقد نال قدراً كبيراً من النقد لرؤيته المختلفة فى قيادته له.. ومسرح المنوعات العاصمة الفرنسية باريس ، ولد وسط اضطرابات كبيرة عام 1801، حتى أولاه نابليون اهتمامه.. وبمرور الزمن أصبح من أهم مراكز الثقافة الفرنسية.. وقد تبلور دوره أثناء الأزمات.. وتجد اسمه ملتصقا بغالبية الأحداث الباريسية الجسام والفرنسية بل والعالمية بشكل عام...

ويعد بيلموندو فنان الموجة الجديدة بالدراما الفرنسية، فهو نقطة تحول وعلامة فارقة بالسينما والتليفزيون الفرنسى.. وهو كذلك بالنسبة للمسرح ولكن ربما يحتاج لفترة زمنية ما ليدرك محبو المسرح الفرنسى هذا الفكر الجاد والمتجدد.. مثلما يعتبر رجال السينما اليوم أن بيلموندو فتى الستينيات والسبعينيات وحتى الثمانينيات كان سابقا لعصره.. فقد كسر الجمود الذى أصاب السينما الفرنسية منذ انطلاقها وحتى منتصف الستينيات.. وخرج عن تلك القوالب والحدود التى أصابتها بالرتابة فى ذلك الوقت.. ولذلك فقد انصرف الجمهور خلال هذه الفترة عن متابعة السينما هناك، حتى كان بيلموندو ورفاقه ديلون .. ودى بارديو.. وجان رينو وغيرهم ممن أثروا الدراما الفرنسية والحقيقة أن تلك المواهب كانت بدايتها الحقيقية على خشبة المسرح، فإن تحدثنا عن بيلموندو بشكل خاص، فقد كانت بدايته الأولى مسرحية خالصة.. وكان المسرح الفرنسى فى أفضل حالاته فى ذلك الوقت.. وكانت حملات التغيير قد هبت عليه منذ سنوات.. قبل وبعد الحرب العالمية .. وأصابه التطور.. وتغيرت لغته الفنية وتنوعت موضوعاته المطروحة للنقاش وتعددت أشكاله وأنماطه.. وكذلك تضاعفت القدرات القادرة على خلق أنماط جديدة وغير مألوفة أحيانا...



وقد نشأ بيلموندو نشأة فنية خالصة.. فكان والده نحاتا معروفا ووالدته رسامة تعشق التراث.. ولهذا كان بيلموندو الفنان وكذلك أخوه ألين وهو مخرج مسرحى ومنتج أفلام.. وأخته موريل وهى راقصة مميزة.. أحب بيلموندو أن يكون ممثلا منذ الصغر.. وبدأ يتابع الأفلام السينمائية المختلفة وأحب السينما الأمريكية والإيطالية.. وبدأ يرتاد المسارح.. ويتابع حركة المسرح بعين مختلفة.. وبعد أن أنهى دراسته شق طريقه فى التمثيل.. وبدأ رحلته بأداء دور صغير بعرض «الجمال النائم» بساحة المستشفى العام بباريس عام 1950، وخلال تلك الفترة درس بأكاديمية الفنون وأصبح تلميذا للممثل المخضرم وأحد ممثلى الرعيل الأول والمعلم الأول بالأكاديمية «بيتر دوكس» وهناك التقى بزملاء الدرب ، «جان روشفورت» و«جان بيير مارييل» وكذلك «ميشيل بيير» و«فرنيير بيون».

كان أول دور رئيسى له على خشبة مسرح «الورشة الفرنسى» وعرضى «ميديا» لـ«جان أنويلا» و«زامورا» لـ«جورج نيفو» ووضح منذ البداية حسه الكوميدى الكبير وأنه صاحب كاريزما وموهبة فطرية.. ولكن بدايته الحقيقية كانت من خلال مسرح المنوعات وعرض «الملكة البيضاء» مع الثنائى المعروف وقتها «بيير بارليت» و«جان بيير جاردى» وتوالى ظهوره الجيد واللافت للنظر بشدة وذلك من خلال العرض الكوميدى «فانتازيو» للفرنسى «ألفريد دى موست» بالمسرح الكوميدى.. وعرض «أخبار أحملها إلى مارى» لـ«بول كلاودل» بالكوميدى أيضا.. ولكن قمة تألقه المسرحى وتوهج موهبته والكاريزما لديه كانت فى عرض «برنارد شو» الشهير وهو «قيصر وكليوباترا» عام 1956 بمسرح «سارا برنهارد» وكذلك فى عرض شكسبير الأشهر «ترويض النمرة» والذى برع خلاله بشدة وازدادت أسهمه والتفتت إليه الصحافة.. واعتبر النقاد ذلك مولد نجم هام وإن انتقدوه لفترة.. وحتى بعد أن أصبح نجم فرنسا الأول ظلوا ينتقدون محاولته التجديد والخروج عن الأنماط والقوالب التعبيرية للمواقف المختلفة، إلا أن هذا كان أكثر ما أحبه الجمهور فيه.. فقد كانت مفاجأته لهم دائما سارة ومدهشة.. وكان عرض شكسبير عام 1957 وفى هذا العام وكعادة السينما التى اعتادت أن تغرى نجوم المسرح فى بداية بزوغهم.. ولأن السينما كانت حلمه الأول، فقد لهث وراءها بمجرد أن لوحت له بإيماءة صغيرة.. ورغم أنه استمر فى تقديم العروض المسرحية حتى عام 1959 ، إلا أنه كان أقل حماسا وقوة لانشغال قلبه وعقله بالسينما.. حتى احتوته السينما تماما.. وصعد درجات الشهرة والمجد الفنى سريعا.. وبات أحد أهم نجوم السينما الفرنسية.. وأكثر النجوم قربا إلى قلوب الجماهير.. وقد أصابت الدهشة النقاد عندما اختارته الجماهير كنجم محبوب ومفضل فى استفتاء أقيم مؤخرا، رغم اقترابه من عامه الخامس والسبعين.. وندرة أعماله خلال الفترة الحالية.. وكأنه تأكيد على أن جيل العصور الذهبية يظل بريقها خالدا إلى ما لا نهاية.. وانطلق بيلموندو سينمائيا وقدم العديد من الأدوار الرائعة والمختلفة والمغايرة تماما لما اعتادت أن تقدمه السينما الفرنسية واستفاد من ثورة التغيير المسرحية والتى عاصرها فى بداياته .. ومنها بدايته القوية عام 1960وفيلم «صعوبة فى التنفس» عام 1959 و«صانع الحب» مع الإيطالية الشهيرة كلوديا كاردينالى عام 1961والفيلم الكوميدى الكبير «كازينو رويال» مع النجم الكبير «بيتر سيلرز واللص» ولقاؤه الكبير مع النجمة كاترين دينييف وفيلم «حورية المسيسبى» وفيلمه الأشهر «اللصوص» مع الفنان المصرى العالمى عمر الشريف عام 1971وفيلم «الحيوان» مع النجمة راكيل وليش عام 1977 و«عيد فصح سعيد» مع النجمة صوفى مارسو فى بداية انطلاقتها السينمائية عام 1984 وبعد غياب دام 30 سنة ، عاد بيلموندو إلى المسرح متوهجا وقدم العرض الكوميدى الكبير «كيان» لجان بول سارتر وتعددت أعماله المسرحية، ولكنه ظل يشارك الجيل الجديد فى أعماله السينمائية ، فقدم مسرحيا عرض «كيرانو دى بيرجريك» عام 1990 وكان ذلك على «مسرح ماريجنى» وعرض «جريمة فريدريك بولفار» عام 1999وخلالها قدم سينمائيا ، «غريب فى المنزل» عام 1992 و«نصف فرصة» عام 1997 والفيلمين الرائعين «أمازون» و«الممثلون» عام 2000 واختتمها بفيلم «فيرشو» مع نجم الشباب ومستقبل السينما الفرنسية سامى نصرى 2001 وأصيب فى ذلك العام بأزمة قلبية جعلته يبتعد عن العمل بالسينما والمسرح.. والاكتفاء بقيادة مسرح المنوعات ، حتى سلم راياته إلى خليفته «جان مانويل باجين».

عندما تولى بيلموندو مسئولية مسرح المنوعات، كان المسرح يقتصر على تقديم العروض الكلاسيكية وبشكلها القديم.. ووجد أنه يحتاج إلى قدر كبير من التغيير، فشرع فى تغييره وتطويره شكلا ومضمونا.. وراح يعيد إلى الأذهان ذلك التنوع الذى أنشأ من أجله منذ سنوات طويلة.. ولم يكتف بصالات المسرح، بل قام باستئجار عدة قاعات خارجية لتقديم العروض بها تحت راية مسرح المنوعات.. ودأب على التجول بعروض المسرح بشتى أنحاء باريس وخارجها.. وقدم كل ألوان المسرح وتعددت العروض حتى أنه قدم ما يزيد عن 30 عرضا خلال فترة قيادته.. والتى لم تزد عن 13 عاما.. وقد نجحت جميعها وبشكل لافت.. ومنها العرض الكبير الذى شارك فى بطولته ، هو «رقاقة فى الأذن» 1997 من بين 217 عرضاً قدمت فى أكثر من مائتى عام، هى عمر المسرح منها 130 عرضا قبل عام 1900 ولم توقفه الأصوات العالية التى اتهمته بإفساد مسرح المنوعات، حتى اعترفوا أخيرا ولو بشكل مقتضب بأن بيلموندو نجمنا الجميل، كان محقا واحتفلت إدارة وعشاق المسرح به مؤخرا.. وقال جان باجين مدير المسرح الحالى أثناء الاحتفال:

" ستثبت السنوات القادمة أن نجمنا الجميل كان سابقا لعصره، فربما لم يكن المسرح معه فى أفضل حالاته، لكنها كانت نقطة تحول هامة فى تاريخه.. وأظن أن ما قدمه وضع مسرح المنوعات على الطريق الصحيح ليكون أفضل مسرح فى أوربا كلها خلال السنوات القادمة، فقد مزج بين أصالتنا الثقافية وموجة تطورية جديدة.. ويكفى مشروع الترجمة الكبير للغة الفرنسية لكل الإبداعات التى لم تترجم وسيخلد تاريخ المسرح الفرنسى والأوربى اثنين من رجال مسرح المنوعات بيلموندو وبيارد .

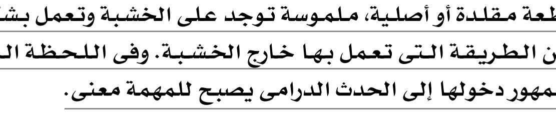
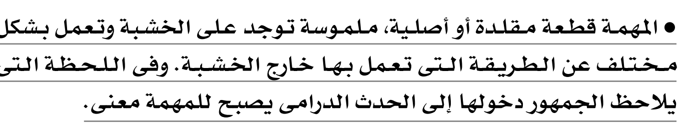
وقد وردت أنباء عن أن بيلموندو سيعود للمشاركة فى فيلم سينمائى جديد بعنوان «الرجل وكلبه» مع النجم اللامع فان سيدو.. ويتردد أيضا أنه سيعيد تقديم عرض رقاقة فى الأذن على مسرح المنوعات لعدة ليال ليتم تصويرها سينمائيا وتليفزيونيا وليستمر نهرً العطاء طالما بقى فى العمر قطرة...



ترجمة


جمال المراغى



● المهمة قطعة مقلدة أو أصلية، ملموسة توجد على الخشبة وتعمل بشكل مختلف عن الطريقة التى تعمل بها خارج الخشبة. وفى اللحظة التى يلاحظ الجمهور دخولها إلى الحدث الدرامى يصبح للمهمة معنى.

حد السكين



ماهاجونى

## أبو الفنون أفضاله لا تحصى على سابعها

# ملك المسرح فى السينما يثريها

والمسرح هو أصل الفنون.. وكما يؤكد الباحثون باستمرار فإن السينما ومهما زادت قوتها واشتد عودها، فهى فى حاجة إلى رجال المسرح وعليه فيجب على السينما أن تأخذ بيد المسرح إذا أصابته وعكة.. ومن المسرحيين الذين أثروا السينما ومازالوا بأعمالهم المتجددة والخالدة ملك كتاب المسرح "برتولد بريخت".

اتهم بريخت بأنه أراد أن يكون سينمائيا ففشل.. فأشاح بوجهه إلى المسرح ولكن وبالبحث الدقيق من خلال دراسة متأنية.. وجد أن برتولد عشق المسرح وقدم له الكثير بأنه كان دراميا مثاليا، مثلما نجح وبقوة من خلال كتاباته المسرحية، التى ما زالت تنتج فى مختلف دول العالم حتى الآن.. كان يمكنه أن يحقق نجاحا مماثلا بالدراما السينمائية فى حينه.. وهذا ما حققت منه الأيام والسنوات جزءا ضئيلا، إضافة إلى أن أفكاره المجردة من خلال جمل تحملها أعماله تصلح بناءً لأعمال درامية هامة.. فهذه الجمل والعبارات لا تمس الدراما فقط.. ولكنها قد تمس حياة البشر اليومية فهناك بعض العبارات التى قرأتها وأجدها تمسنا وتمس مجتمعنا ومنها "الطعام يأتى أولا ومن ثم الأخلاق" وتساءلت كيف نطلب من جوعان لا يجد قوت يومه أن يفكر ويتحلى بالأخلاق والسلوك القويم.. وعبارة أخرى يقول فيها "لا تقولوا هذا شىء طبيعى حتى لا يستعصى على التغيير" فاستسلامنا للأوضاع الخاطئة وغير المقبولة بحجة أن هذا هو الطبيعى هو استسلام مقنع وغير محتمل...

وخلال أكثر من 70 عاما ومنذ سنوات السينما الصامتة وإلى هذه الأيام فهناك من أعماله ما يتم إخراجها كأعمال سينمائية ولكنها أقل بكثير، فمسرحياته التى تعدت 400 عمل لم ينتج منها سينمائيا وبشكل قوى سوى 15 عملا.. وإن تكرر إنتاج بعضها وبالعديد من اللغات...

أثناء كتابته للمسرح اهتم بريخت بالسينما الوليدة وحاول أن يسهم فى بنائها فلم يكتف بالكتابة.. فكتب مباشرة للسينما وأخرج فيلم "أسرار تصفيف الشعر" عام 1931 وكذلك فيلم "الرجل هو الرجل" عام 1935، ثم عاد إلى مسرحه.. وترك أهل السينما ينهلون من مسرحياته ويحولونها إلى السينما لأنها تصلح لذلك ولما لا.. ففيها من خطوط السينما ومناحيها الكثير ومنها أن اللقطة هى وحدة العمل.. وكان هذا غريبا على المسرح.. فبقدر اهتمام المسرحيين بالمشهد، اهتم بريخت باللقطة كوحدة لتكوين العمل المسرحى وكان هذا مثاليا للسينما، كذلك حاول هدم الجدار الفاصل بين المشاهد والممثل.. وأكد على أن المشاهد هو أهم عنصر أيضا فى تكوين العمل المسرحى.. وكان ذلك وما زال هو الشاغل للسينمائيين.. ومحاولاتهم المستمرة من أجل التحام أعمالهم بالمتفرجين.. فكان بريخت مميزا فى ذلك، كذلك طبيعة تغريبية الأحداث وجعلها مثيرة ومدهشة.. وجعل المشاهد يفكر ويتأمل.. وهى الطبيعة التى اتسم بها مسرح بريخت وتعد مناسبة.. وواجبة فى السينما الحديثة.. وهذا ما جعل الكثير من الباحثين يشير بقوة ويطالب أحيانا صناع السينما بالاهتمام ببريخت وأعماله التى بها ما يبحثون عنه وأكثر.. وأنها تصلح للسينما الآن.. وتتماشى مع ما يطلبه المتفرجون.. والطبيعة الملحمية والتى سبق أن ذكرناها هى الأخرى من الجوانب المميزة لبريخت والمطلوبة بشدة ، كذلك المزج بين الجد والهزل.. والتحريض السياسى والسخرية والمزج بين العصور المختلفة، فتجد مشاهد فى القرن العشرين وأخرى فى القرن الخامس عشر ممتزجة وفى تبادل رائع.. وحبكة تؤكد على قوة هذا المبدع وكلها من متطلبات السينما الحديثة وكذلك استخدام الموسيقى للتنقل بين المشاهد ومزج الأغنيات كما سبق وذكرنا بالدراما وهذا ما تحتاجه السينما المعاصرة بشدة...

ومن الناحية الكمية فقد أنتجت السينما بكافة لغاتها ما يزيد عن 100 عمل سينمائى وألف الموسيقى لـ 23 منها .. فقدمت السينما الألمانية له "الأوبرا الثلاثية" وكذلك " Le Opéra de quat'sous " وهو إنتاج ألمانى أمريكى مشترك وناطق باللغة الفرنسية وشارك فى بطولته "بيتر لورى". وغيرها من الأعمال.. وقدمت له السينما الأمريكية بهوليود عدة أعمال منها "حد السكين" والذى شارك فيه النجم الأسطورى "ريتشارد هاريس" و"راؤول جوليا"، وتعددت الأفلام بمختلف اللغات والمأخوذة من أعماله المسرحية ومنها الإنجليزى كفيلم "جاليليو" كذلك اليوغوسلافى والروسى والسويدى والدنماركى .. وأنتجت له دول المجر وفرنسا وهولندا وفنلندا وكندا والبرتغال وبلجيكا وغيرها .. وأخرج أعماله مجموعة من كبار المخرجين ومنها فيلم "مستر بونتيلا وتابعه ماتى" والذى أخرجه الإيطالى الشهير "ألبرتو كافالكانتى" عام 1966 وكذلك "الجلادون أيضا يموتون" والذى أخرجه الألمانى الكبير "فريتز لانج" وشاركت فى بطولته الجميلة "أنا لى" عام 1943.

وهناك مجموعة قليلة من المسرحيات التى أنتجت كثيرا وتعددت مرات إنتاجها ومنها أشهر ما كتب ، مسرحية "بعل" والتى أنتجت فى ألمانيا عام 1970 و2004 وإنجليزيا عام 1982 ويوغوسلافيا عام 1990 . و"بعل" هى تلك المسرحية التى كتبها وهو فى العشرين من عمره.. وقد سعى خلالها ورغم حداثة عمره إلى تطوير المسرح بالاعتماد على الرؤية والمشاهد التعبيرية والخيالية بعيدا عن الحوارات الطويلة والنمطية ويتضح منها أنها بالفعل وكما رأى كثيرون نمط سينمائى حيث تعتمد السينما على الصورة أكثر من الحوار .. وقد تم تحويلها إلى أفلام سينمائية وبعدة لغات وهى تتحدث عن حياة بعل، ذلك الشاعر المعروف وما مر به من أحزان ومآس بجانب بعض فترات الازدهار فى حياته وإن ندرت ...

وهناك أيضا مسرحية "ماهاجونى" أنتجت فى ألمانيا عام 1974 وأمريكياً عام 1980 ونمساوياً عام 1998 وبلجيكياً عام 1970 وهى تمثل بعدا آخر لدى بريخت.. وكما ذكرنا من قبل وهو الاهتمام بالموسيقى والغناء ودورهما الدرامى.. وذلك من خلال اهتمامه بالغناء الماهاجونى وتناوله فى أكثر من عرض مسرحى.. وتناوله له كان مختلفا .. فقد أراد أن يمزج بقوة بين الدراما والموسيقى والغناء فى بوتقة واحدة وخلال نسيج واحد بحيث تكون الأغنية والمقطوعة الموسيقية جزءا من السياق لا غنى عنه...

وأيضا مسرحية "حياة جاليليو" وهى تتناول قصة حياة الفيلسوف والعالم الإيطالى الشهير "جاليلى جاليليو"، وقد وجد فيها بريخت ما يستهويه.. وما يتماشى مع فكره الملحمى، وأثبت التاريخ الفنى أن العمل الملحمى المبنى بشكل صحيح هو أكثر الأعمال صمودا والتى يمكنها أن تنجح بقوة مسرحيا وسينمائيا.. وكثرت فى السنوات العشرين الأخيرة الأعمال الملحمية الرائعة والتى كتبت على نهج بريخت.. ولديه العديد من الأعمال التى تصلح للسينما ونذكر منها "طرد الشيطان" و"القتال عبر المحيط" و"القرار" و"دون جوان" و"الأبواق والطبول" وغيرها من المسرحيات ...

ويؤكد النقاد بجانب الباحثين أن أعمال بريخت سينمائية الهوى وأنه يستحق نظرة أخرى أكثر اهتماما.. وأن مستقبل السينما مرهون به وبأمثاله ومن هؤلاء النقاد الكاتب الألمانى "أرنولد شتودلر".

"بريخت صاحب بصمة قوية .. وبارزة تتضح جليا فى كل عمل ينتج من خلال كتاباته .. ويصح القول إن هناك أفلاما سينمائية لم تعتمد على نص مسرحى له ولكنها توصف بكونها ملحمية بريختية " ...

والناقد الأمريكى "فرانك ريتش" والذى قال :

" أعتقد أن مسرحيات بريخت تحتاج إلى نظرة أخرى أكثر عمقا من صناع السينما .. فسيجدون ضالتهم فيها .. فقد قرأت مؤخرا مجموعة كبيرة من مسرحيات بريخت وأؤكد أنها تصلح للسينما أكثر مما قدمته بكافة ألوانها ولغاتها خلال الأعوام العشرة الأخيرة على الأقل " .

ترجمة:



جمال المراغى

**السينما مهما اشتد عودها بحاجة إلى رجال المسرح**

**كانت تهمة بريخت أنه ذهب للمسرح بعد أن فشل سينمائياً**

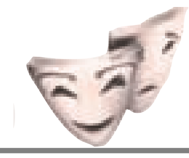
بريخت كيف نطلب من جوعان التحلى بالأخلاق



● المخرج المسرحى عاصم نجاتى اعتذر عن عدم تقديم العرض المسرحى الجديد لفرقة الفيوم القومية المسرحية للموسم الحالى بسبب انشغاله بأعمال أخرى.

• إن التمييز بين المهمات والأنواع الأخرى من القطع المسرحية ليس مسألة حجم أو إمكانية حمل القطعة، ولكن المهم هو الحركة. فيجب أن تتحرك المهمة أو تتحول بشكل مادى نتيجة تدخل الممثل البدنى.





# نشأة وتطور المسرح العمالى

القوانين والقواعد والنظريات الفنية لابد أن يسبقها فعل الفن ذاته وبعد أن تُحقق التجربة الفنية تواجداً ونجاحاً وتقدماً قد يأتى التوثيق للظاهرة الفنية، التى قد تكون تلاشت عند ذلك واختفت بسبب اختفاء روادها بالموت أو بالانصراف عن الفن ، ربما لأن المجالات الفنية بمختلف صورها وكما عرفناها حتى الآن لا تحقق ثراءً حقيقياً أو دخلاً مجدياً لصانعيها ولاسيما إذا كانوا من الهواة أمثال أصحاب حركات المسرح العمالى الذى ذكر لأول مرة فى التاريخ المسرحى مواكباً لعودة المسرح إلى الساحة الثقافية الإنسانية بعد منع طويل استمر لعدة قرون بسبب تحريم الكنيسة للممارسة الفنون بعد إعلان المسيحية ديانة رسمية لرومان القرن الخامس الميلادى، ثم عاد المسرح مرة أخرى بعد عدة قرون فى صورة عروض قصيرة تقدمها الكنيسة لروادها كمحرض للإقبال على تعلم القيم والأخلاق الدينية ، وكانت هذه المسرحيات تعالج موضوعات دينية وتهدف إلى توصيل رسالة أخلاقية لرواد الكنيسة .

ثم خرج المسرح إلى الحياة مرة أخرى بواسطة النقابات العمالية التى بدأت تصنع عروضاً تثقيفية وترفيهية لعمالها وجماهيرها بدعم من السلطة الدينية شريطة أن تقدم للعامة رسائل درامية أخلاقية ، واستمر المسرح وانتشرت فعالياته بعد ذلك إلى أن أصبح قيد الممارسة العامة فى رحلة طويلة مر خلالها بمراحل تطور مختلفة بها مناطق تفوق ونجاح وأخرى فشل وفساد و إخفاق .

وذكر المسرح العمالى مجدداً على الصعيد العالمى بعد الثورة الصناعية التى حدثت فى ألمانيا واقترن المسرح وقتها بالملحمى الألمانى الشهير (برتولد بريخت) الذى وضع صيغة مسرحية تتواصل تماماً مع الكلاسيكية المعروفة كما يرى المتأملون لتطور الدراما المسرحية وذلك عن طريق المعارضة وإنشاء ما عرف به المسرح البريختى من تغريب وأول مظاهر هذا التغريب هو صناعة مسرح شعبى بمفردات شعبية تخاطب الثقافات الشعبية، مسرح قائم أساساً على الجهد البشرى الذى كان فى أمس الحاجة إلى التوظيف بعد أن غزت الآلة الصناعات الإنسانية، وهو مسرح محدود التكلفة الإنتاجية يهدف إلى التواصل بين الممثل والمتلقى لأن الجميع أعضاء طبقة واحدة يفهم كل منهم لغة قرينه ويعرف بعضهم هموم وقضايا ومشكلات البعض الآخر.

ونجح المسرح الملحمى لأنه لا يحتاج إلى ممثل محترف يستغرق فى التمثيل إلى حد الإيهام ، وإنما يحتاج إلى مؤد يمثل بغرض مناقشة قضايا سياسية أو اجتماعية وذلك أنسب ما يكون لعمال يمارسون المسرح ومن أمثلة ذلك قضية الحرب التى ناقشها فى مسرحية (الأم شجاعة)، وقضية فساد السلطة التى تعامل معها فى أهم مسرحياته (مؤتمر غاسلى الأدمغة)، ومسرحية (السيد بونتيلا وتابعه ماتى) التى تناقش علاقة السيد بالمسود، وأعمال بريخت المسرحية كانت تؤصل لفكره ونظرياته التى عجزت أغلب الدراسات النظرية عن رصدها وتوثيقها، لأنها كالمسرح بكل عناصره يجب أن يُرى كما هو لا يلخص ولا يسرد ولا يختصر، وقد أثمرت هذه الحركات البريختية عن تأثير كبير فى المسرح المصرى لذلك مررنا بها ذلك المرور السريع حتى نصل إلى ما يعنينا فى هذا المقام؛ وهو مسرح العمال والشركات فى مصر، كيف نشأ؟ وإلى أى حد من التطور والنضج والتقدم وصل؟ وجميع البيانات اعتمدنا فى الحصول عليها على المراجع الموثقة وقصاصات الصحف والدوريات الفنية والثقافية والعمالية وحكايات شيوخ الحركة النقابية وحوارات فنانين اتصلوا بهذا النشاط مثل الفنان الراحل غريب محمود، والفنان مظهر أبو النجا، بالإضافة إلى مطبوع نادر، وغير تجارى بعنوان (المسرح العمالى) بقلم إبراهيم الأزهرى وهو أحد قيادات العمل النقابى العمالى، منحه الله موهبة فنية كبيرة دفعته إلى الاهتمام بعمل كتيب للتوثيق والرصد، وبدأت الحركة التماس والتواصل بين العمال والفن فى نظرى من خلال الفرق المسرحية الخاصة التى كانت تتردد على التجمعات العمالية أينما كانت لكى تقدم لها هذه العروض التمثيلية الترفيهية، ولأن

## فشل مراكز الشباب فى استقطاب الموهوبين من العمال

## المسرح العمالى تفاعل مع عدد من الأحداث السياسية والوطنية



المسرح عدوى فلابد أن تكون انتقلت بطريقة أو بأخرى.

بدأت الحركة الفعلية فى أعقاب ثورة 1952م مع ظهور فكرة المسرح الشعبى التى قرر المخططون لها إقامة المسرح العمالى بتكليف من الرئيس جمال عبد الناصر للنقابى إبراهيم راتب وذلك من خلال قصور الثقافة التى حاولت احتواء المواهب العمالية إلا أن التجربة كانت تنجح مرة وتفشل عشرات المرات، بسبب عدم وجود الحافز الإيجابى الذى يجذب العمال الهواة ومن أشهر هذه التجارب تجربة قصر ثقافة دمياط وبنى سويف والإسكندرية والقاهرة وبعد ذلك تعاون أرباب الأعمال لتشجيع النشاط المسرحى العمالى وجرت محاولات عديدة من قبل مراكز الشباب لاستقطاب الموهوبين من العمال ولكنها لم تنجح .

وفى عام 1961م نشأت المؤسسة الاجتماعية العمالية بشبرا الخيمة كنواة ونموذج طمحت القيادة إلى تكراره فى المناطق العمالية فى أنحاء مصر، وكان ذلك بهدف رعاية الفنون وعين للإشراف الفنى عليها "إبراهيم عبد الله" والموسيقار أحمد عبد القادر وأنشأت مؤسسة عمالية مشابهة بالإسكندرية ولكن ما من ثمرة تذكر نظراً لعدم وجود الكفاءات الإدارية اللازمة لإدارة هذا المشروع الفنى الاستثمارى فى الثقافة، والتى كانت تحتاج إلى قيادات إدارية مؤمنة بضرورة وأهمية الفن والثقافة، ثم لما تغيرت القيادات فى منتصف الستينيات من القرن العشرين وبدأ النشاط المسرحى يدب فى الكيان العمالى متمثلاً فى بعض المكاتب العمالية التنفيذية وأُسندت مهمة الإنتاج المسرحى لأسماء لمعت فى عالم الفن بعد ذلك مثل (عزيزة حلمى) و (نعيمة وصفى) فى مكتب قصر النيل ، وكانت أول تجربة عمالية حقيقية موثقة من مكتب الرمل بالإسكندرية الذى استطاع استثمار موهبة العامل (محمد أحمد بصمة) من عمال شركة السيوف للغزل والنسيج فى القيام بإخراج مسرحيتى (سِيزيف) و(عزبة بنايوتى)، وكان أبطالها من العمال وعُرضت هذه الأعمال على مسارح كلية فكتوريا وسيد درويش وإسماعيل ياسين بالإسكندرية، وقد ساهمت إيرادات هذه العروض فى بناء مدرسة لأبناء العمال بقطاع الغزل والنسيج .

واستمرت الحركة فى التأرجح نحو التلاشى والاختفاء ثم العودة على نحو أمكن منه رصد تجمعات مسرحية مهرجانية عبارة عن مسابقات مسرحية بين الكيانات العمالية فى مختلف أنحاء مصر ومنها مهرجان ديسمبر عام 1974م .

وفى عام 1975م وبمناسبة أعياد مايو أقيم مهرجان مسرحى للعمال بدأت فعالياته يوم 18مايو من العام المذكور بعرض لفريق عمال شركة مصر للغزل والنسيج بالمحلة الكبرى بعنوان (تعيشى يا مصر) تأليف عبد المنعم عبد الحميد وإخراج سعد همام .

وفى اليوم التالى قدم فريق المحلات الصناعية إسكو مسرحية (غنوة للرجال والرصاص) أشعار فؤاد حجاج وإخراج سلامة حسين.

وفى يوم 21 مايو 1975م عرض فريق عمال شركة الخزف والصينى بمسطرد مسرحيتين هما : (عودة فلسطين) تأليف وإخراج العامل محمد السيد إبراهيم، (مستشفى المجانين) إعداد وإخراج طيبى غباشى .

كما عرض فريق الشركة العامة لاستصلاح الأراضى مسرحيتين من إخراج صلاح رزق هما : مسرحية (صوت مصر) تأليف ألفريد فرج، (غلطة أب) تأليف سيد حسين .

فى يوم 22 مايو عرض فريق عمال شركة النصر للغزل والنسيج بدمياط مسرحية (قصة الحلويات) التى تحكى قصة صناعة حلوى المشبك التى اشتهرت بها دمياط .

وفى يوم 23 مايو عرض فريق شركة القاهرة للأدوية مسرحية (حياة الثوار) تأليف محمد مصطفى وإخراج جورج دهايبى .

وفى يوم 25 مايو عرضت مسرحية (أنشودة الرصاص) تأليف أمين بكير، وإخراج محمد حسن عبد القادر وقدمها فريق عمال شركة النصر للدخان والسجائر .

وفازت مسرحية (تعيشى يا مصر) لعمال شركة مصر للغزل والنسيج بالمحلة بالمركز الأول .

وفى العام التالى 1976م ازداد إقبال العمال على الأنشطة الفنية فابتكر المنظمون أسلوباً جديداً للعرض، والتنافس على مستوى الجمهورية يبدأ بتسابق عمال شركات كل محافظة تحت إشراف مديريات القوى العاملة، ويختار الفائز من كل محافظة لتمثيلها فى مسابقة الجمهورية ، وأسفرت التصفيات بين الفرق والتى أقيمت على مسرح الاتحاد العام للعمال فى الفترة من 12 إلى 22 نوفمبر 1976م على حصول فريق عمال غزل المحلة للمرة الثانية بالمركز الأول عن عرض مسرحية (سهرة فى بار الأحلام) إخراج مسعد همام، وأضيفت فى هذا العام مسابقة للتأليف المسرحى برزت فيها أسماء مثل (محمد صالح قطب) و(فؤاد حجاج) و (عمر فتحى إسماعيل) و(مصطفى نصار).... إلخ.

وفى مسابقة عام 1977م فازت فرقة الشركة المصرية لغزل ونسيج الصوف (وولتكس) بكأس التمثيل المسرحى وفازت منى كامل من الشركة المذكورة بلقب أحسن ممثلة .

وفى إطار تفاعل المسرح العمالى مع الأحداث السياسية والوطنية فى مصر أقيمت الدورة المهرجانية المسرحية العمالية عام 1978م تحت شعار (دورة الشهيد يوسف السباعى) الذى كان قد استشهد فى ذلك الوقت وشهدت هذه الدورة تقديم عروض (31) فرقة عمالية من محافظات ( القاهرة والجيزة والقليوبية وبنى سويف وسوهاج والإسكندرية).

وقد فاز بجائزة التمثيل الأولى لهذه الدورة فريق المقاولون العرب عن عرض (الهداية). وفى إطار التماس مع قضايا الواقع سميت دورة 1980 باسم (دورة السلام) لأنها زامنت مبادرة السلام وأجريت فى شهر مايو على مسرح الاتحاد العام للعمال وتضاعفت المشاركات حتى وصل العدد إلى (67) فرقة من عمال محافظات (القاهرة والجيزة والقليوبية والإسكندرية والبحيرة ودمياط والغربية والدقهلية وبنى سويف وقنا وسوهاج) .

فاز بكأس التمثيل المسرحى لهذه الدورة فريق غزل دمياط وكان "صلاح العايدى" من غزل دمياط هو أحسن ممثل بالمهرجان .

وظل المسرح العمالى بعد تلك الصحوة يتقلص تدريجياً ويختفى من الساحة الفنية حتى أصبح مجرد مسابقة محدودة تستضيفها الإسكندرية ويشارك فيها عدد محدود جداً من الشركات لا يتناسب مع الطفرة الكبيرة التى حدثت فى عدد الكيانات والمنشآت الصناعية العمالية فى مصر .

**محمود محمد كحيلة**

## الأميرة والصعلوك وعلب التليفزيون

لم أقرأ نص هذا العمل المسرحى من قبل ، كما لم تتسن لى مشاهدة العرض على خشبة المسرح ، لكن بمجرد أن مست لغته المميزة وجدانى ، حتى هتفت من كل قلبى : أين أنت يا عم ألفريد فرج ..!! كل محب للمسرح العربى يستطيع أن يتبين ـ وربما من خلال بضعة جمل حوارية ـ أنه أمام عمل للكاتب الفذ الذى عشق لغته العربية ، والذى أعانه عشقه لها ولتراثه العربى الإسلامى وأعنى الإسلامى تماما على أن يبتدع لغة مسرحية أعانته على صياغة أحداث وبناء شخصيات أعمال مسرحية ذات نكهة خاصة .

ولا أظن أن أحدا من كتابنا الكبار والصغار قد استطاع منافسة ألفريد فرج فى استخدام هذه اللغة من ناحية ، ومن ناحية أخرى على الإيغال فى التراث العربى القديم ،وخاصة ألف ليلة وليلة ، واستحضار الواقع الآنى المعاش من خلال حكاياتها ورموزها . فأعمال ألفريد فرج تأخذك إلى أجواء ألف ليلة وليلة فتستسلم لها ، وتملى عليك منطقها اللامعقول أو لا معقوليتها المعقولة .. كما عبر هو نفسه عن الليالى . فكانت أول أعماله التى أخذتنا إلى هذا الجو حلاق بغداد وآخر ما قرأت له منها رسائل قاضى أشبيلية.

ولا أنوى ـ بالتأكيد ـ أن أقدم هنا نقدا لعرض لم أشاهده على خشبة المسرح ،ولم أقرأ نصه ، كما يفعل البعض . فقد قام الأساتذة النقاد مشكورين بهذا حين عرض العمل على خشبة المسرح عام . 2005 ولكنى مدين للعرض ولنجومه ولمخرجه نور الشريف بالكثير من المتعة . وإن كان التعبير عن الإعجاب بالعرض المسرحى مبررا شرعيا للكتابة ، فإنه ـ فى الحقيقة ـ لا يدفعنى للكتابة عنه هذا السبب فقط . فما دفعنى للكتابة أمر آخر لايبعد كثيرا عن المسرح وهمومه وإن كان يتعداه إلى دائرة الإعلام .

يصر التلفيزيون المصرى على أن يعيد علينا مقرره المسرحى ، بعرض مجموعة لا تتغير من المسرحيات لنجوم المفارقات اللفظية والحركية ، ممن اتخذوامن العاهات وسيلة لاستدرار تصفيق الحضور المدعوين فى العادة . ولا أنكر أن بعض هذه الأعمال المسرحية هى بالفعل من الأعمال الجيدة ، لكن التكرار يولد الاعتياد ، والاعتياد هو بالضرورة ضد الفن .

هذاالتكرار الممل جعلنى أظن أن التليفزيون المصرى ـ يا عينى ـ لا يملك فى علبه غير هذه المسرحيات فهو يعيدها ويكررها ..و يكررها كما تفعل بعض الفضائيات حتى باتت افيهاتها لم تضحكنا ، وإن ضحكنا .. فعليها . لكن قناة التنوير برهنت لى على أن علب التليفزيون المصرى تحتوى على روائع مسرحية مثل الأميرة والصعلوك التى استطاعت أن تجمع حولها أسرتى كلها ، وأن تحقق لها المتعة . ولمن لا يعلم فإن أسرتى من الصعب جمعها على شئ واحد ، فمن الأسرة من أدمن المسلسلات العربية الأفيونية .. واستعصى على كل وسائل معالجة الإدمان . ومنهم من تجتذبه كليبات لا أعرف الفرق بينها .. ويزعم هو أنه يعرف ، والفصيل الثالث من أسرتى مغرم بأفلام الرعب ومصاصى الدماء . والذى أدهشنى أن أسرتى كلها جلست فى هدوء لتشاهد معى الأميرة والصعلوك مستمتعة بالأداء الراقى لنجوم العرض وعلى رأسهم نهلة سلامة .. ونور الشريف. ذلك الأداء الذى ابتعد عن الافتعال وحرص على الإحساس بجمالية الجملة الحوارية وإبرازها .

فشكرا لقناة التنوير ومديرها الشاعر ماجد يوسف ، فقد جعلا سهرة أسرتى سهرة هادئة بلا دماء .. ولا كليبات .. ولا إفيهات ماسخة . و أتمنى .. أن يفرج التليفزيون المصرى عن الأعمال المحبوسة فى قمقم مكتبته .. لألفريد فرج .. ومحمود دياب .. ونعمان عاشور .. وسعدالدين وهبة .. وحتى على سالم ..!! لتعلم الأجيال المجاهدة فى ساحة المسرح أن خلف جهدها تاريخ من الإبداع والمتعة .



**درويش الأسيوطى**

• مكتبة الإسكندرية عقدت جلستها الشهرية للقراءة المسرحية حيث تمت قراءة نص «تاجر البندقية» لـ وليام شكسبير.

# هل عرف المسلمون فن المسرح؟

2 - 2

## يبالغ بعض الباحثين عندما يجعلون شعائر الحج طقوساً مسرحية

المسرح اليونانى لم يكن مطلقاً نبتا شيطانياً، إنما كان نبتاً طبيعياً للوقوف العظيم لأثينا فى وجه الفرس، مما بعث فيها مشاعر العزة والقوة، واللذين كانا الدافع لوجود عصر المسرحيات الكبرى، ولهذا حفلت المسرحيات اليونانية باكتمال فنى خلاق، جاء من اجتماع الفلسفة والشعر وتتابع الحوادث والغناء والموسيقى والرقص الذى جعل المسرحية ترقى إلى درجة كبرى، وقد درس «ديورانت» فى «قصة الحضارة» دوافع المسرح اليونانى فلاحظ أن المغزى فى معظم المسرحيات هو الحكمة البالغة فى إطاعة صوت الشرف والضمير والتواضع(1).

ويلاحظ ديورانت أن المسرح اليونانى وإن اهتم بتيمة كفاح الإرادة ضد القدر المحتوم، فإن ذلك لم يمنع من وجود مسرحيات بعيدة تماماً عن هذا النمط الأسطورى مثل مسرحيات سفكليز - سوفوكليس - الذى كان مولعا بالأخلاق، وسنجد فى مسرحياته اهتماما بقضايا أخلاقية، كمسألة الغيرة فى مسرحية «المرأة التراقينية» التى تدور حول ديانيرا التى تتملكها الغيرة من حب زوجها هرقل لأيولا فتبعث إليه على غير علم منها بثوب مسمم يقضى عليه فتقتل هى نفسها. وليس الذى يعنى به سفكليز فى هذه القصة هو العقاب الذى يحل بهرقل - أى العقاب الذى كان يبدو لإسكلس أنه أهم ما فى المسرحية - وليس هو عاطفة الحب القوية نفسها - وهى التى كانت تبدو أهم ما فيها فى نظر يوربديز - بل الذى يعنى به هو سيكولوجية الغيرة»(2).

إذن فليس المسرح اليونانى بأكمله أساطير وإلحاداً وكفراً كما تعلل بعض الباحثين، ونحن فى حل من ذكر مسرحيات أخرى مثل «الفرس» لأسخليوس مثلا وغيرها.. وقد كانت الصلة بين الفكرين العربى واليونانى متشعبة ونحن نعرف أن «خالد بن يزيد بن معاوية» وكان يسمى حكيم بنى مروان، خطر بباله إحضار جماعة من فلاسفة اليونان ممن كان ينزل فى مصر وقد «تفصح العربية» (لاحظ لفظ ابن النديم) وأمرهم بنقل الكتب فى الصنعة (أى الكيمياء) من اللسان اليونانى القبطى إلى العربية، وكان هذا أول نقل فى الإسلام من لغة إلى لغة»(3).

ثم تعددت النقولات والترجمات الأدبية لحكم اليونان، ولكتب الفلسفة والمنطق، ويعلل صاحب «الفهرست» هذا الشيوع فى الترجمة بقصة غريبة وغير مقنعة، وهو أن المأمون رأى فى نومه رجلا مهيبا، فسأله عن اسمه فقال أرسطاطاليس، فأخذ يسأله ويجيب.... فكأن هذا المنام سبب فى إخراج الكتب ولهذا يعنون بابا فى الفهرست بعنوان «ذكر السبب الذى من أجله كثرت كتب الفلسفة وغيرها من كتب الفلسفة القديمة».

ورغم ما رصده الدكتور إحسان عباس من كتب أدبية خالصة كترجمة الشعر والخطابة وباب من نوادر كلام الفلاسفة فى «المجتنى» و«نوادر الفلاسفة» لحنين بن إسحاق، و«صوان الحكمة» الذى يقرن باسم أبى سليمان المنطقى، وكتاب «الحكم اليونانية» لمسكويه، وغير ذلك... فإن شيئاً من المسرحيات اليونانية لم يترجم، رغم أن المسرح اليونانى لم يكن أساطير فقط، كما سبقت الإشارة؛ لكن العرب المسلمين لم يبدعوا فنا جماعياً إلا نادراً، ولهذا لم نر اهتماما بترجمة المسرح اليونانى الذى لا يتكامل إلا بممثلين ومسرح وموسيقى وملابس وجمهور إلخ.

ولهذا يرصد الدكتور مصطفى الشورى فرقا عجيبا بين القصص العربى والقصص اليونانى، وهو أن القصص العربى كان يلقيه صاحبه بدون موسيقى، بينما كان يلقى اليونانى قصصه بالموسيقى»(4).

وبصرف النظر عن موقف الإسلام من المعازف، فإن الموسيقى الإسلامية كانت موجودة وراسخة، لكنها ظلت كغيرها من الفنون فردية أو تكاد، وكادت أن تكون استجابة دائمة لمتطلبات السلاطين، ولهذا عاف المسلمون فن المسرح لأنهم لم يعتادوا العمل الجماعى، الذى يحتاج إلى صنعة، والعرب كما رأى ابن خلدون أبعد الناس عن الصنائع، والصنائع لابد لها من العلم، كما يعنون ابن خلدون أحد فصوله..

### الأجنة المسرحية.. محاولة لإعادة التقييم

ولا شك أن العرب قد عرفوا ألوانا من «المسرحة» لكن لا أظن باحثا يملك جرأة وصف هذه الأشكال بالمسرح الكامل، مثلما عرفته اليونان أو روما أو حتى مصر القديمة، حيث أثبت الدكتور «سليم حسن» أن الدراما المصرية سبقت الدراما اليونانية بثلاث آلاف سنة، وأن هذه الدراما كانت أكثر نضجا من الدراما اليونانية، وأثبت العلماء الغربيون من أمثال «زيته» و«إيرمان» أن الأدب المصرى القديم قد حوى مسرحية بمعنى الكلمة، تتضمن كل عناصر المسرحية بل تحتوى على تعليمات للمخرج، كما يفعل مؤلفو المسرحيات فى العصر الحديث»(5).

وقد بالغ البعض فى اعتبار كثير من الطقوس الدينية مسرحاً، بل اعتبروا طقوس الحج ذاتها عملا مسرحيا، ولنتجاوز ذلك ولنعرج إلى «ديارات» الشابشتى، كأقدم كتاب يشير إلى ظاهرة خيال الظل، حين يتحدث عن دير «الشياطين» غربى دجلة، وعن شخص اسمه عبادة، قال له المتوكل ذات يوم: «دع التخنث حتى أزوجك» فرد عليه «أنت خليفة أم دلالة» وقال «دعبل الشاعر» له يوما: والله لأهجونك.. قال: والله لئن فعلت لأخرجن أمك فى الخيال»(6).

ولم يعلق المؤلف على هذا التعبير، وكأن هذا الخيال أمره شهير مستقر فى مجتمعه.

لكن القصة العربية والمحاولات المسرحية العربية لم تكن عملا جماعيا، ولم تحمل أى منها رسالة اجتماعية إنسانية، بل كانت فى الغالب سبلا للتلهى والمسامرة والإضحاك، وكانت هذه المحاولات فى أغلبها استجابة لأوامر سلطانية أو محاولة لنيل رضا السلطان وجوائزه.. وسنجد اتصالا وثيقا بين سيرة المتوكل وأصحاب السماجة، وبين سيرة المعتضد وهؤلاء الممثلين... وربما كانت بساطة الحياة العربية قد جعلت الخيال محدودا كما اتهم «توفيق الحكيم» أمته قائلا «وكيف يعرفون الاستقرار وليس لهم أرض ولا ماض ولا عمران، دولة أنشأتها الظروف... كل شىء عند العرب زخرف؛ الأدب نثر وشعر لا يقوم على البناء، فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل»(7).

ويبدو التحامل واضحا من «الحكيم» ومن المؤلم أن نرى الأقدمين أكثر إنصافاً حتى وهم من غير العرب، وسنجد ليلة كاملة من «الإمتاع والمؤانسة» يفاضل فيها «التوحيدى» بين العرب والعجم ويأتى الكلام على لسان ابن المقفع، الذى يرفض كل الآراء التى تجامله بذكرها لأفضلية الفرس، لكن «ابن المقفع» لا يلتفت لما يقولون ويقول: «العرب أعقل الأمم، فليس لها أول تؤمه ولا كتاب يدلها، احتاج كل منهم فى وحدته إلى فكره وعقله وعلموا أن معاشهم من نبات الأرض فوسموا كل شىء بسمته ونسبوه إلى جنسه،... ثم ينهى حديثه الطويل بقوله فإنهم أعقل الأمم لصحة الفطرة واعتدال البنية، وصواب الفكر، وذكاء الفهم(8).

ولهذا وجدنا نصوصا قديمة جدا تعنى بحالات مسرحية، ولكن البعض بالغ فى تقديرها حتى جعل الشعائر الإسلامية فى الحج طقوساً مسرحية، وهو أمر مرفوض تماما، وقد رأى البعض فى تلبية قبيلة «عك» نوعا من الطقوس المسرحية، كما أوردها «الكلبى» وكانت تلبية عك، إذا خرجوا حجاجاً، قدموا أمامهم غلامين أسودين من غلمانهم، فكانا أمام ركبهم. فيقولان: نحن غرابا عك! فنقول عك من بعدهما: عك إليك عانيه، عبادك اليمانيه، كيما نحج الثانية!»(9).

وفى تاج العروس «نجد النعمان بن المنذر - ملك الحيرة - كان له مضحك اسمه «سعد القرقرة» وكان يضحك منه، ثم تنهمر الحالات المسرحية انهمارا، لكنها تفتقد لأمرين هما:

- وجود نص مسرحى معد.
- تكامل عناصر المسرحية.

ولهذا نجد المتوكل مولعاً بفنون الفرجة والاندماج والتوحد معها وقد وجدنا أحد مساعديه يغضب لما رآه من «السماجة» - بتشديد السين - وهم قوم يحاكون بعض الناس ويمثلونهم فى مظاهر ضاحكة، وكان المتوكل يكن ودا خالصا لهم، ولذلك حين دخل عليه إسحاق بن إبراهيم ووجدهم ولى مغضباً، فاسترضاه المتوكل وسأله عن سبب غضبه، فقال له: «يا أمير المؤمنين.. عساك تتوهم أن هذا الملك ليس له من الأعداء مثلما له من الأولياء، نجلس فى مجلس يتبذلك فيه مثل هؤلاء الكلاب، ويتجاذبون ذيلك، وكل منهم متنكر فى صورة منكرة، فما يؤمن أن يكون فيهم عدو....... فبنى المتوكل بعد ذلك مجلسا ينظر منه إلى السماجة»(22).

وقد حاول الدكتور «محمد حسين الأعرجى» تفسير لفظ «السماجة» فذكر احتمالين أولهما أن السماجة أى القبح وقد أطلقت مجازا على الأقنعة القبيحة التى يرتديها أهل السماجة، ثم ذكر احتمالاً آخر أن اللفظ - ومعناه القبح - هو وصف للحكاية القبيحة فى الغالب.

والواضح أن «السماجة» لفظ من الصفة «سمج» أى ثقيل وغير محبب، وقد تواترت كثيراً فى أدبيات العصر العباسى وغيره، كقول «قدامة» عن الزحاف فى «نقد الشعر» (إنه إن كثر فى القصيدة سمج) ص 13 وفى «الهوامل والشوامل» يقول «التوحيدى» (فيتجشم منه هذه السماجة على استكراه من نفسه) وفى كتاب «نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة» للمحبى نقرأ (ولا يخفى ما فى هذا المعنى من كثرة السماجة وقلة الجدوى) 181/1.

وفى «البصائر والذخائر» يحكى أبو حيان عن «رجل شيع جنازة وكان مكتحلا فلما بكى سال كحله، فقالت امرأة: إيش هذى السماجة؟ فأضحكت أهل الجنازة» 150/1.

وتبدو السماجة - لفظا وحالة - قديمة الوجود فقد ذكرها صاحب «المعارف» فى حديثه عن «عبد الرحمن بن عوف» فى المائة الأولى للهجرة يقول: «وذكر أنه جلد رجلا دخل عليه، فقال: فى أى شىء جلدتنى؟ قال: فى السماجة، فقال قائل بالمدينة: جلد الحاكم سعد ابن سليم فى السماجة.

فقضى الله لسعد من أمير كل حاجة» 54/1 للدينورى

والملاحظ أن السماجة لم تصل بالطبع لأن تكون تمثيلاً مسرحيا، وإن كانت احتوت من عناصره على الملابس والتمثيل والديكور والحوار والإكسسوار، غير أن الهدف الفنى لم يكن قائما، كما أن السماجة لم تغادر قصور الخلفاء إلى ديار الشعب، وظلت مجرد مضحكة لا أكثر تتوسل بالسباب والأقنعة، غير أن فكرة التمثيل ذاتها قد نبتت، وذاعت أسماء ممثلين فى العصر العباسى، منهم مضحك اسمه «ابن المغازلى» الذى سمع به الخليفة المعتضد، فأحضره فما زال يذكر له نوادر، والخليفة متماسك، حتى أخرجه عن طوره ووقاره إلى الضحك، فضرب بيده وفحص الأرض بقدمه، واستلقى من كثرة الضحك» (11).

ويذكر الدكتور الراعى أنه «كان ثمة ممثلون يأتون من الشرق الأدنى والأقصى ليقدموا تمثيلياتهم فى قصور الخلفاء» وهكذا وجدنا بهاليل القصور، ومنشدى القصص، وصورا من الدراما الدينية، وإلى جانب التمثيل المباشر تألق فن خيال الظل، الذى فشا بصورة كبيرة حتى قال بعض الشعراء فيه:

رأيت خيال الظل أعظم عبرة<br>
لمن كان فى علم الحقائق راقى<br>
شخوصا وأصواتاً يخالف بعضها<br>
لبعض وأشكالا بغير وفاق

وخيال الظل - كما عرفه دكتور عبد الحميد يونس - عبارة عن عرض متتابع لمجموعة من صور الأبطال والأحداث(12).

والحق أن أقدم كتب فى عصرنا تحدثت عن نشأة خيال الظل، مثل كتاب العلامة أحمد تيمور «خيال الظل» وبنفس العنوان كتاب العلامة عبد الحميد يونس، وكتاب «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» للدكتور إبراهيم حمادة ثم «تمثيليات خيال الظل» لأستاذى الراحل الدكتور على أبو زيد.. كل هذه الكتب تشير إلى أصله الهندى، ومن الإشارات الخاطفة فى تراثنا العربى، يرى الدكتور على أبو زيد أن هذا الفن بدأ أرستقراطيا، ثم تحول ليصبح فنا شعبيا على يد ابن دانيال الكحال»(13).

وهكذا تتكامل صور التعبير المسرحى العربى قبل انطلاقته الكبرى فى عصرنا الحديث، وقد رصدت البحوث كثيراً من صور التجريب التى مارسها المسرحيون العرب، منذ فكر الحكيم فى «أوديب» اليونانية التى أضفى عليها «تعادليته»، فغير فى منطوق وموقف شخصيات البنية الأصلية دون مساس جوهرى بالقالب الموروث، حيث اقتصرت محاولته على إقامة عالم إسلامى للمعنى، يناقض به النظرة اليونانية»(14).

ثم جاءت محاولات طيبة جداً للكاتب ألفريد فرج، مثل «مع ألف ليلة» ثم عشنا مع عبقرية «يوسف إدريس» فى «الفرافير» آملا فى قالب مسرحى عربى خالص، وليس انتهاء بمحاولات محمود دياب، وشوقى عبد الحكيم، وغيرهم... مما يعنى أن عنصر «الحكاية» فى التراث ظل صالحا كبذرة مسرحية مذهلة فى جمالياتها.. فهل تضيع محاولات إعادة الهوية فى «مفرمة» العولمة؟ هذا سؤال يتكفل به المستقبل.

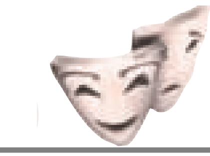
**الهوامش**

(1) قصة الحضارة - جـ 7 ص 2326.
(2) السابق ص 2342.
(3) الفهرست ص 156.
(4) د. مصطفى الشورى - التراث القصصى عند العرب - سلسلة ذاكرة الكتابة - هيئة قصور الثقافة - 1999م - ص 28.
(5) دكتور سليم حسن - موسوعة مصر القديمة - الأدب المصرى القديم - مكتبة الأسرة - عام 2000 - مقدمة الباحث مختار السويفى - مرقمة بالحروف ط، ى.
(6) الديارات للشابشتى - ص 44 طبعة إلكترونية.
(7) توفيق الحكيم - تحت شمس الفكر - مطبعة التوكيل بالقاهرة - 1941 - ص 75، 74.
(8) التوحيدى - الإمتاع والمؤانسة - مكتبة الأسرة - مصر - عام 1998م - بتصرف واختصار ص 36، 35.
(9) الأصنام للكلبى - ص 2.
(10) دكتور على الراعى - المسرح فى الوطن العربى - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - عدد 248 - ط ثانية أغسطس 1999م، ص 31.
(11) السابق - ص 30.
(12) دكتور يونس - خيال الظل - المكتبة الثقافية - دار المعارف - ص 10.
(13) دكتور على أبو زيد - تمثيليات خيال الظل - دار المعارف - مصر - د.ت - ص 56.
(14) انظر دكتور أسامة أبو طالب - مغامرة المسرح - هيئة الكتاب - مكتبة الأسرة - 2002م - ص 22.

اللوحة للفنانة «هبة الله عثمان عبدالرحيم»

إبراهيم محمد حمزة





• إذا كان كل ما فوق الخشبة علامة أصبح من الصعب علينا أن نجد ما ليس بعلامة فوق الخشبة. ماذا عن جسد الممثل مثلاً؟ ماذا عن المؤثرات الصوتية، مثل جرس الباب، أو المؤثرات البصرية مثل الضباب، أو غير ذلك من المؤثرات مثل رائحة اللحم؟

# أدبيات التجريب فى الكتابة المسرحية ووثائقه

4 - 4

وبيان مسرح الحكواتى اللبنانى سنة 1977 الذى يتصل نظريا بقالب توفيق الحكيم وخاصة فى حكاوئه الذى يلعب دورا مهما لديهمًا كما يؤسس مع الاحتفالية "توأمة فنية عبر التقائهما فى مجموعة من المنطلقات من خلال توظيفهما للأدوات الإجرائية الفرجوية واستثمار الأشكال الشعبية التعبيرية، والالتزام بقضايا المجتمع فى سياق صياغة مفهوم واقعية الفن" ثم بيان الفوانيس الأردنى سنة 1983 الذى اعتبر أن حصيلة التراث المسرحى عالميا كان أم عربيا هى المادة الخام التى بإعادة صياغتها فى كل فن جديد يناقش الواقع الآنى هو المدخل الصحيح لدعوة البحث عن الهوية المسرحية العربية "بإدراك مدلولات اللغة المسرحية المعتمدة على استخدام مجموعة الأدوات الشعبية التعبيرية ومسرحتها فى وعاء متجدد ومتطور وذلك للتعبير عن أمور مستجدة فى الحياة لم تفرز لها أدوات بعد، أدوات تعبيرية هomومية، وبهذا كله لا بد أن يزيد التواصل والتوافق الإنسانى بهدف بناء النحن الاجتماعية".

أما بيان مسرح السرادق فى مصر سنة 1984 فهو يريد أن يكون المسرح بحثا أنثروبولوجيا انطلاقا من تثمينهم العالى للخيمة أو السرادق كفضاء يشكل ارتباطا عضويًا بالوجدان الشعبى، إذ يتجمع فيه الناس فى احتفالاتهم المفرحة أو الحزينة أو كما يقول البيان "إن الحديث عن المكان المسرحى يعنى الحديث عن المشاركة (كمفهوم فنى) اجتماعى مركب لا ينبغى فهمه بمعزل عن فهم البنية الاجتماعية وطبيعة العلاقات الاجتماعية التى تحكم هذا المجتمع أو ذاك" وبيان سليمان قطاية فى سوريا سنة 1987 لاستلهام عرض مسرحى عربى يعتمد على ثلاثة محاور، أولها فن القصص العربى كما فى السير والملاحم، وثانيهما التشكيل العربى كما عرف فى النمنمات الإسلامية والعربية وثالثها فن الموسيقى والغناء المستمدة من فنون فرجتنا الشعبية وطقوسنا الدينية، ثم اعتماد جوهر فن الممثل والتلقى عند بريخت أساس عرضه، لأنه يرى أن فن الممثل لديه أقرب إلى طبيعة الأداء فيما توارثناه من فنون الأدائية.

وهذه البيانات ناقشت العرض المسرحى عبر عناصره المختلفة من نص، وممثل وديكور وملابس وإكسسوار وإخراج... إلخ إضافة إلى الجمهور والقضايا التى يجب أن تُطرح، وفى دراستنا هذه سنقتصر على دراسة النص الدرامى وكيف أنه لا يمكن أن نفصله عن كونه نصًا عرض فى الأساس فى هذه البيانات.

يعتمد النص الدرامى فى معظم البيانات السابقة على التراث الرسمى والشعبى العربيين والواقع الحياتى كمصادر إبداعية، إذ يتجادل ويتقاطع هذا الواقع الحياتى أو الحاضر الآنى مع التراث "يستلهمه كى يلغى تراثيته، والتراث يتداخل مع الحاضر عبر قناة التواصل والاستمرار من منطلق المغايرة لا من منطلق التماهى، لذا فإن تعامل (أصحاب هذه البيانات) مع التراث لا يقف عند عتبات الكائن ولكنه يقتحم آفاق الممكن".

والنص الدرامى فى هذه البيانات ليس مغلقا؛ بمعنى أنه مرن يعتمد الارتجال

**المدخل الصحيح لأى فن جديد هو العودة للمادة الخام**



**الارتجال فى أحد مفهوماته نوع من الكتابة الجماعية أو المشاركة الإبداعية**



**النص عند جماعة المسرح الاحتفالى عدة مسرحيات تتمطط حسب الظروف**



**بعض المؤلفين يتركون عمداً بعض الثغرات ليملأها العرض المسرحى**





اللوحة للفنان «محمد إبراهيم الدسوقى»

سمة حاكمة لنص العرض، مما يعطى فرصة للنص أن يتشكل ويتطور مع الزمن، يأخذ منه كل جيل أو يحذف منه كل جيل أو يحذف منه حسب احتياجاته وذلك بأن يترك المؤلفون عمدا بعض الثغرات والمساحات الفارغة التى يملأها العرض المسرحى بما يتلاءم والظروف والمكان، الأمر الذى يمنح النص مرونة تقربه من فنون حكاياتنا وعروض فرجتنا الشعبيين اللذين يتجددان بالحذف منهما أو بالإضافة إليهما حسب ضرورات الحياة.

وتعتمد المساحة الارتجالية هذه فى نصوص البيانات على الممثل والمؤلف والجمهور، فيوسف إدريس لا يؤمن بالدور المرسوم سلفًا فى إطار محدد لا يمكن الخروج عليه. إنه يؤمن بالدور الذى يرسم يوميًا عبر تفاعل الممثل مع جمهوره "إنى أومن بالدور الذى يرسم كل ليلة بمسطرة وببرجل مستمدين من جمهور الحاضرين الجدد ومشاعرهم".

إن رسم الدور بهذه الكيفية عند يوسف إدريس لا يتأتى بأن يخاطب الممثل الشعور الفردى لأفراد جمهوره وسط جماعة التلقى، بل عليه أن يخاطب الشعور الكلى المنبعث من كل أفراد الجماعة. ولكى يخاطب الممثل هذا الشعور لا بد أن يكون لديه القدرة على قياس درجة تجاوب المتلقى معه، فيضيف أو يحذف حسب ما يشير به المتفرج عليه، لأن الممثل يؤمن بأن بناء الدور لا ينبعث منه وحده، بل ينبعث أيضًا من المتفرج، ووحدة القياس عند إدريس "عين حديثة أو حساسة تقيس مدى درجة حرارة التجاوب بناء على الإشارات الواصلة إليه، تتأتى أو تتسرع أو تتوقف أو حتى تضيف كلمة إلى النص" وفى النهج نفسه يسير الاحتفاليون فلابد أن يتحلى ممثلهم برودوه الذكية وتدخلاته السريعة على أى فرد من الجمهور من أجل أن يمنح العرض تلقائية وآنية وطزاجة دون أن تتحول تلك التدخلات من قبل الممثلين إلى نوع من الارتجال البسيط الكسول، بل هو ارتجال يوظف به الممثل كل ما هو طارئ وغير متوقع فى لحمة الدور الذى يطلع به فيبعث فيه الحياة وبذلك يصبح" الممثل هو المبدع الثالث إلى جانب المؤلف والمخرج".

والنص عند جماعة المسرح الاحتفالى مشروع أو "سكريبت" لمسرحية أو عدة مسرحيات تتمطط أو تتقلص حسب ظروف الحفل (العرض وزمنه ومكانه والحالة المزاجية للمشاركين فيه ودرجة فعالية الارتجال داخله كى "يتحقق للفعل آنيته وحيويته وانتسابه للناس وقضاياهم الحية" ويتم تقسيم النص لدى الاحتفاليين بعيدًا عن التقسيم التقليدى له فى فصول ومشاهد أو لوحات، بل يقسم إلى "أنفاس"؛ طالما أن النص الاحتفالى مجموعة أفعال يتميز إيقاعها بالبطء أو بالسرعة، بالطول أو بالقصر حسب اضطراباتها النفسية والعضوية مما يضفى عليها سمات كائن حى يتنفس وتتردد أنفاسه مع أنفاس الجمهور بسرعة فى لحظات الخوف والقلق وببطء فى لحظات الاسترخاء والاطمئنان وبحدة أثناء الغضب .. إلخ ومن هنا جاءت شرعية تقسيم النص الاحتفالى إلى أنفاس.

ولما كانت العلاقة الارتجالية بين أفراد الحضور تقوض بطبيعتها البناء العلمى أو السببى للفعل المسرحى فإن الاحتفالية لا توصى بأن تعتمد المسرحية على "حكاية لها بداية ووسط ونهاية" كما توصى الاحتفالية بألا تنتهى المسرحية بما يرضى الذوق السائد بالحل السعيد فلا حل ولا نهاية فى المسرح الاحتفالى "فالحفل ينتهى ولكن ما يمثله لا يمكن أن ينتهى" كما يقوم بناء الحدث فى المنظور الاحتفالى على الخط البيانى المتكسر الذى يعبر عن تناقضات الواقع، السعيد منه أو التعيس، فالجود الإنسانى يتميز بالتعدد والتباين والتداخل بين مستوياته المختلفة ومن ثم فإن التعبير عن هذه الحالة بالكوميديا فقط أو المأساة فقط يعد تزييفًا للحقيقة، لأنه يسجن المتفرج فى حالة واحدة، وعليه تجمع المسرحية الاحتفالية بين الكوميديا والتراجيديا.

يختلف الاحتفاليون مع أرسطو الذى يعتبر أن أهم ما فى التأليف المسرحى كله هو بناء الأحداث ويتفقون مع "لاجوس أجرى" فى أن الشخصية "أهم العوامل فى أى نمط من أنماط الكتابة مهما كان نوعها" ولذا يركز المبدع الاحتفالى على بناء الشخصية الإنسانية قبل بناء الحدث" ومن ثمّ فقد سمّى الاحتفاليون مسرحياتهم بأسماء شخصيات لها وجود فى الواقع والتاريخ والأسطورة مثل: ابن الرومى فى مدن الصفيح، الحراز، سيدى عبد الرحمن المجذوب، قراقوش الكبير، امرؤ القيس فى باريس، وكأنهم رغم بحثهم عن هوية مسرحية عربية يقلدون أحد ملامح المسرح الأوربى والذى سُميت بعض مسرحياته باسم أبطالها مثل أوديب، أنتيجون، ميديا، ألكترا، فيدرا، جان دارك، هيدا جبلر، هاملت، ماكبث، هيرنانى، الملك لير، طرطوف، دون جوان فويتسك.. إلخ.

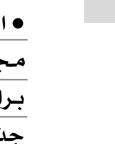
ويأتى مسرح الحكواتى بعد جماعة المسرح الاحتفالى ليسير فى الدرب نفسه، وإن كان الارتجال لديهم لا يتم أثناء العرض فقط، بل أيضًا أثناء الإعداد له، ومنذ اختيار الفكرة التى يقوم عليها، فيمكن القول إن أعداد النص أثناء كتابته، وإعداد الممثل لدور معين داخله لا يتوقفان، فهما متداخلان منذ طرح الفكرة على جماعة العمل إلى أن يتم فى هيئة عرض أمام المتفرج وأثناء عرضه.

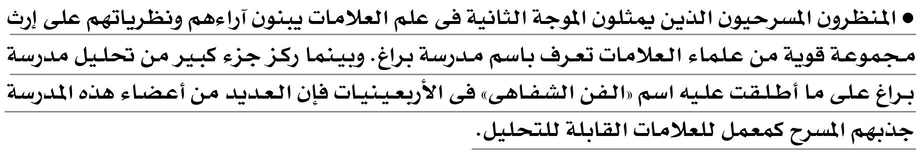
وإذا كان الارتجال فى أحد مفهوماته نوعًا من الكتابة الجماعية أو المشاركة الإبداعية، فإن تقسيم عملية الارتجال لدى جماعة مسرح الحكواتى تتم فى ثلاث مراحل مختلفة.

فى المرحلة الأولى يكون الهدف الرئيسى وضع النص وصهر المحاولات الكتابية الأولى فى التمثيل، فيتكون التمرين أساسًا من تأدية ارتجالية جماعية للمشاهد المكتوبة ويليها نقاش بهدف التطوير.

فى المرحلة الثانية وهى المرحلة الأساسية فى الإعداد يكون الهدف الرئيسى إيجاد التركيب المسرحى الصحيح للمشاهد وتحديد أسلوب الأداء المناسب وهنا يشترك الجميع فعليًا فى بلورة طبيعة العلاقات التى ترتبط بين شخصيات المشهد من جهة واختيار الجسور الفنية بين المشهد والجمهور من جهة أخرى ويتم ذلك عبر الارتجال وتأدية النص دون توزيع

• فرقة نجوم بتحب مصر انتهت من تقديم العرض المسرحى «فكرة شارع» للمخرج أسامة سعد.





**• المنظرون المسرحيون الذين يمثلون الموجة الثانية فى علم العلامات يبنون آراءهم ونظرياتهم على إرث مجموعة قوية من علماء العلامات تعرف باسم مدرسة براغ. وبينما ركز جزء كبير من تحليل مدرسة براغ على ما أطلقت عليه اسم «الفن الشفاهى» فى الأربعينيات فإن العديد من أعضاء هذه المدرسة جذبهم المسرح كمعمل للعلامات القابلة للتحليل.**

الأدوار.

في المرحلة الثالثة يكون الهدف الرئيسي هو توليف وتركيب جميع عناصر العمل المسرحي معتمداً على الارتجال، فالنص ليس إلا سيناريو مفتوحًا يتم إكماله خلال البروفات والعرض أيضًا".

وهذا السيناريو بلورة لفكرة ما توصل إليها المثلون بعد "رحلة كشف عن خيوط وعلائق بين الفكرة والشعور الجماعي للفريق والواقع المعاش وبين أساليب الجماعة في التعبير" ليقوم الحكواتية أو الرواة بتنفيذها من خلال تعدد أدوارهم ما بين الحكى والتمثيل والغناء والأداء الحركي وكأن الحكاواتي الفرد يجمع داخله قالب الحكيم (الحكواتي – المقلد – المداح) كله.

ولما كانت تقنية الحكي لدى هذه الجماعة تربط بين الماضي والحاضر كما تقتضيه تداعيات الحكي فإن ذلك قضى على البناء التقليدي الخطي فى تطور الفعل نحو الحل لصالح البناء الدائري للفعل.

وهذا السيناريو في مسرح السرادق "بلورة لنص أدبي أو درامي بعد أن يخضع للتحليل الدرامي والسميولوجي الدقيق من أجل رد النص إلي عناصره الأولى والكشف عن العلاقات والروابط الكامنة فيها والتي لها صلة باهتمامات الإنسان العادي" ثم يقوم المثلون أثناء الإعداد للعرض بصياغة الفكرة "السيناريو" في قالب فني يتميز بمرونته حتى يمكنه استيعاب ما يطرأ أثناء العرض من مفاجآت أو أحداث يرى المثلون ضرورة نسجها في لحمته.

أما على الراعي فإنه يطرح فكرة طريفة فيما سماه التأليف الفوري وهى تقوم على أن يساعد المؤلف ممثليه للرد الفوري على تعليقات الجمهور كما كان يفعل يعقوب صنوع في عروضه وكأنه يطالب من المؤلف أو من الله أن يمنحه الحياة الأبدية حتى يتمكن من لعب الدور نفسه في الزمن البعيد. إذ يقول على الراعي "على المؤلف أن يختبىء مرتين ويظهر مرة بمعنى أن يختبىء في المرة الأولى وراء كلمات نصه، وفي المرة الثانية في الكواليس يلقن المثلين دورهم على هجمات المتفرجين على النص ليقوم بنوع من التأليف الفوري".

أما توفيق الحكيم ومسرح الفوانيس فلم يشيرا إلي تعدد مؤلفي النص الدرامي وإن كان مسرح الفوانيس يشير إلي سمة أخرى تتفق مع بيان مسرح السرادق فكلاهما يعتمد التناص أو النص الأدبي أو الدرامي المصنعان سابقًا مصدرًا إبداعيًا إذ يقوم المبدع بتفكيك كل ما يجمعه من نصوص أدبية بالتحليل الدرامي لاختيار العناصر المؤهلة لتركيبها من جديد عبر ربطها بعلاقات جديدة شريطة أن تدهش المتلقي وتدعوه إلي التحرر من أية قوة تكبحه وتردع رغبة التحرر الكامنة فيه.

ويضيف السرادقيون إلي ذلك أن المنتج الفني في مرحلته البكر سيكون أساسًا للعمل الجماعي كما أشرنا سابقًا لتصنيع السيناريو المطلوب مرتكز العرض، كما في عروض "يحدث في قريتنا الآن" سنة 1983م، "باباكوكو" المنتجة سنة 2000م حيث قام صالح سعد بكتابة الصياغة النهائية للسيناريو الخاص بهذا العرض بعد أن مر بمرحلة الارتجال الجماعي أثناء الإعداد كما أشرنا في المراحل الثلاث السابقة الخاصة بالارتجال في مسرح الحكواتي. فقد اعتمد نص "يحدث في قريتنا الآن" على الموال الشفاهي الشعبي يس وبهية، ومسرحية يس وبهية لنجيب سرور، وهاملت لشكسبير وجزء من سورة المائدة، ثم حادثة واقعية حول صيادي السمك في قرية شكشوك بمحافظة الفيوم، أما مسرحية "باباكوكو" فتعتمد على رباعية أبو، أبو ملكًا، أبو عبدًا، أبو مخدوعًا، أبو فوق التل، إضافة إلي بعض مشاهد من هاملت وماكبث لشكسبير.

وإذا كان صالح سعد المخرج في مسرح السرادق هو الذي يقوّم الصياغة النهائية للنص بعد الارتجال الجماعي في مرحلة الإعداد فإن المؤلف لدى مسرح الفوانيس مبدع فرد يعتمد على عدد من النصوص لإبداع نصه مهتديًا بطريقة بريخت في البناء بل وبسلوك بريخت نفسه الذي كان يعتمد التراث العالمي مصدرًا إبداعيًا له، وكما جاء في بيان الفوانيس من أن مسرحيات بريخت، "الإنسان الطيب" جذورها شرق أسيوية "ودائرة الطباشير" مأخوذة عن أسطورة شرقية، و"السيد بونتيلا وتابعه ماتى" مأخوذة عن أحداث فنلندية، وهذا تأكيد على أن بريخت كان" دائم التعلم والاكتساب من الحياة، ومن الإنسان بغض النظر عن مكان وجوده أو عصر حياته الاعتباريين" ومن ثم فهو نموذج يهتدي به، بل وأكثر من ذلك فإن نص نادر عمران لمسرح الفوانيس المعروف باسم "دم. دم تك" اقتباس لمسرحية بريخت "السيد يونتيلا وتابعة ماتي"، ومسرحية فرقة مسرحية وجدت مسرحًا فمسرحت هاملت تعتمد على نص شكسبير هاملت، ولعل أبرز تغيير أحدثه عمران هو "قلب الحبكة الشكسبيرية من الداخل إلي الخارج فقد حبك شكسبير مسرحيته قصة هاملت بصراعة مع كلوديس ومع نفسه. وضمن حبكته قصة ثانوية في مشهد المصيدة لخدمة القصة الرئيسية، أما في الاقتباس فإن هذه القصة الثانوية والمتعلقة بالمسرحة والإخراج وفعالية العمل المسرحي هي القصة الرئيسية، واختزلت قصة هاملت الرئيسية لتصبح هي القصة الثانوية أو المسرحية داخل مسرحية".

أما توفيق الحكيم وقالبه المسرحي فإنه لم يشر فيه عن أي ارتجال يشكل جزءًا في بنيته الدرامية، وهنا ينتفي لديه تعدد مؤلفى النص المسرحي كمعظم البيانات التي طرحناها آنفًا إلا أن توفيق يطرح قالبه وكأنه ليس فقط يمثل وحدات بنائية على مستوى النص وكما جاء في تطبيقات الحكيم على نصوص من المسرح العالمي، بل كان يفكر في هذا القالب كشكل عرض، وهذا الملمح يقرب قالب الحكيم من أصحاب البيانات السابقة باستثناء الفوانيس التي تفصل بين النص الأدبي وتشكله المتجدد فوق المنصة بما يشير أن معظم أصحاب هذه البيانات لم يفكروا في النص منعزلاً عن العرض، فالحكيم يريد من حكائه أن يكون رجل مسرح في الأساس يختفى تارة خلف العرض، يوجه مقلده، وتارة أخري يظهر في العرض ليكون الناقد أو الموجه الفني لجمهور المشاهدين "فالحكواتي بجانب الحذق في فنه كان على معرفة تامة بأحوال المستمعين ونفسياتهم ويعرف من أخبار الحوادث والسير والأمثال الشعبية ما يجعله في مكانة المعلم ناقل الخبر وصانع الأعاجيب".

والمقلد عند الحكيم أساس قالبه، بل وأساس العرض وإن كان ليس الممثل الذي يتقمص الدور أمامنا وإنما هو دائما ما يباعد بين شخصيته والشخصية التي يعرضها، إذ يتقدم من جمهوره "شخصًا عاديًا باسمه الحقيقي ثم يرسم الشخصية تحت أعيننا رسمًا واعيًا مع احتفاظه طوال الوقت بشخصيته الحقيقية".

ومداح الحكيم ليس عنصرًا أساسيًا فهو يلجأ إليه "إذا لزم الأمر" ولذلك لم يسند إليه الحكيم في نماذجه التطبيقية السبعة إلا دور الجوقة في مسرحية أجاممنون لإسخليوس، ولعل الحكيم بتحديد دور المداح في المسرحية بالجوقة، فإنه يريد من ناحية أن يضيف بجانب وظيفته التراثية حيث الإنشاد والترتيل وظائف أخرى للجوقة اليونانية حيث التقديم السردي للأحداث والمشاركة الفعلية فيها، ومن ناحية أخرى يمزج الحكيم بين الدور التاريخي للجوقة اليونانية بالمداح العربي لأن الجوقة في بعدها الدثرامبي التاريخي كانت ذات بعد ديني كالمداح العربي إذ كانت تتغنى بأمجاد وبطولات الإله ديونسيوس.

وبهذا التأويل بين مداح الحكيم والجوقة اليونانية يمكن للحكيم أن يبرر عدم تخليه عن الأشكال المسرحية الأوربية "حتى لا تنفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتصوراته".

وقالب الحكيم هذا سواء على مستوى النص أم على مستوى العرض يعتمد مبدأ الاختصار، أي "اختصار عدد الممثلين والممثلات (مهما بلغ) في أي نص مسرحي إلي ثلاثة فحسب فيما يسميه الحكيم "بالمسرح المركز أو المسرح التشريحي لأن القالب يقوم على التقليد التشريحي للشخصيات" وهو ملمح يقترب من المشهد المسرحي اليوناني القديم في عصر يوربيديس عندما كان أقصى عدد لأداء المشهد عبارة عن ثلاث شخصيات، إذ يخرج أحد الممثلين ليغير قناعه ليلعب شخصية جديدة بدخوله مرة أخرى حتى يبقى العدد ثابت في حده الأقصى.

مما سبق نجد أن هذه البيانات وجدت في رأي أصحابها كرد فعل لأن المسرح العربي ومنذ نشأته في صيغته الغربية وهو بعيد عن المركز الذاتي الذي يشكل الثقافة العربية والوجدان العربي.

مما سبق نجد أن هذه البيانات وجدت في رأي أصحابها كرد فعل لأن المسرح العربي ومنذ نشأته في صيغته الغربية وهو بعيد عن المركز الذاتي الذي يشكل الثقافة العربية والوجدان العربي.

إن البيانات حول الكتابة الدرامية العربية ما هي إلا تمرد على الواقع العربي والفني بكل أزماتها.

إن التعامل مع التراث في هذه البيانات من ناحية الكتابة الدرامية لم يكن نقلا متحفيًا بل كان يتسم بخصوصية التجريب، ليس فقط في معطياته الشكلية بل أيضًا بالقراءة النقدية الواعية للتراث.

إن تفكيك مرجعيات الكتابة الدرامية كما جاء في البيانات وتمحيص دلالات الخطاب الدرامي وأبعاده وجد أنها غير معزولة عن الاتجاهات أو المدارس الأدبية الحديثة.

تعدد مؤلفي النص الدرامي في هذه البيانات ما بين المؤلف الفرد مع ترك مساحات لتدخل الممثل والجمهور كما عند يوسف إدريس والاحتفالية المغربية، والمؤلف الفرد دون تدخل من الجمهور عند الحكيم ومسرح الفوانيس، وبين العمل الجماعي عند الحكواتي، السرادق. الذين يأخذون في الاعتبار الجمهور من ناحية القضايا اليومية المطروحة فحسب، بينما يذهب مسرح الحكواتي إلي اعتبار الجمهور شريكًا كاملا في التأليف الدرامي.

لم يستمر بعض منظري البيانات كالحكيم في تطبيق ما جاء في بيانه في كتاباته الدرامية التالية بعد عام 1967 وبقيت في الإطار التنظيري وإن كان تأثر بعض المؤلفين في مسرحياتهم مثل محمود دياب في "ليالي الحصاد"، سعد الله ونوس في "حفلة سمر في 5 حزيران" والحكواتي اللبناني"... إلخ

حاولت بعض البيانات أن تكون النصوص الدرامية باسم شخصيتها المحورية كما هو عند يوسف إدريس والاحتفالية المغربية.

البنية الدرامية في كل البيانات اعتمدت تكسير البناء التقليدي الأرسطي ولم تضع حدودًا بين التراجيديا والكوميدي، باعتبار أن الواقع الدرامي كواقع الحياة لا يفصل بين جزئياته وكلياته، بين مفرحه ومحزنه، بين الواقعي والحلم، بين الأسطوري والوهمي.

**يعتمد التناص على قيام المبدع بتفكيك كل ما يجمعه من نصوص**



**التعامل مع التراث لم يكن متحفياً بل اتسم بخصوصية التجريب**



**قالب الحكم يعتمد على مبدأ اختصار عدد من الممثلين والممثلات فى أى نص مسرحى**



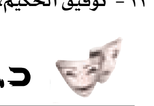
**التأليف الفورى يقوم على مساعدة المؤلف لممثليه فى الرد الفورى على تعليقات الجمهور**



اللوحة للفنان « شاكر الأدريس محمد »

**هوامش**

١- الهواري بنيونس: إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ.
٢ - يوجين يونسكو: ضحايا الواجب، ترجمة حمادة إبراهيم.
٣ - يوجين يونسكو: مرتجلة ألما، ترجمة حمادة إبراهيم.
٤ - فيكتور هيغو: مقدمة كروميل (بيان الرومانتيكيه، ترجمة د. على نجيب إبراهيم.
٥ - د. حمادة إبراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي ٢ الرومانسية.
٦ - أوديت أصلان: فن المسرح، ترجمة د. سامية أحمد أسعد.
٧ - عمر الدسوقي: المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها.
٨ - د. مدحت الجيار: المسرح العربي.
٩ - فؤاد دواره: ابن البلد. مجلة الكواكب، ١٥ – ١٢ – ١٩٨٧.
١٠ - روجي عساف: المسرحة أقنعة المدينة.
١١ - الفانوس الأول: الفانوس التأسيسي لمسرح الفوانيس (كتابات أولي) ٢٧ – ٣ – ١٩٨٤ عمان الأردن.
١٢ - مسرح السرادق؛ بيان فني تمهيدي، مجلة البيان – أبريل ١٩٨٥.
١٣ - يوسف إدريس، نحو مسرح عربي – الوطن العربي فبراير ١٩٧٤.
١٤ - البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي، مجلة البيان، ١٩٨٧.
١٥ - عبد الكريم برشيد - ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح - البيان ١٩٧٦.
١٦ - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن، فضاءات مسرحية.
١٧ - البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي، مجلة البيان، ١٩٨١.
١٨ - محمد فرحات عمر، فن المسرح.
١٨ - صالح سعد، نحو احتفالية مصرية، مجلة المسرح أبريل ١٩٨٤.
١٩ - بيان مسرح الحكواتي - مجلة البيان، ١٩٧٩.
٢٠ - د. علي الراعي الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري.
٢١ - د. مفيد الحوامدة، البحث عن مسرح.
٢٢ - توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي.



د. رضا غالب

• مسرحية «موت فوضوى صدفة» للإيطالى داريو فو تم افتتاحها مساء أمس الأحد بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام.



● من منظور العلامات يصعب على المرء رسم خط فاصل بين الأشخاص والأشياء فوق خشبة المسرح لأن كلا من الشخص والشىء علامة مسرحية قابلة للتطاير. ولقد ظلت هذه مشكلة للمنظرين الساعين إلى عزل القطعة الموجودة فوق خشبة المسرح لوضعها تحت مجهر العلامات لفحصها.

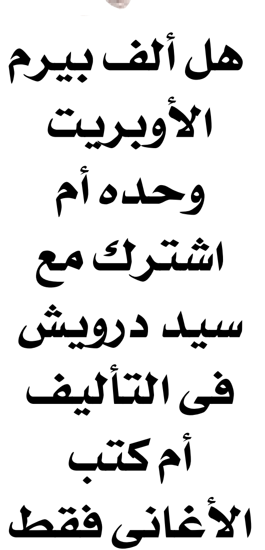
# أقوال جديدة تكشف شهرزاد

نص أوبريت "شهرزاد" الذى يضمه هذا الكتاب لم ينشر من قبل رغم تقديمه على المسرح مرات عديدة على مدار خمسة وثمانين عامًا، هكذا يخبرنا محمد السيد عيد فى تحقيقه ودراسته اللذين قدم بهما نص الأوبريت، مضيفًا أنه اعتمد فى نشره على مصدرين هما: الشريط الإذاعى الذى أخرجه محمود السبَّاع، وتولَّى أمر الموسيقى والغناء فيه محمد حسن الشجاعى ونسخة مكتوبة على الكمبيوتر، متداولة بين فرق الإسكندرية، ثم تمثيلها عدة مرات، وقام الشاعر السكندرى الكبير كامل حسنى بتغيير وتعديل بعض شطراتها وكلماتها لتتناسب مع الوقت الحاضر. وقد أشار "عيد" فى النص المنشور إلى هذه التعديلات، وإلى ما تم من تعديلات أخرى على النص سواء أكانت من الشريط المسجل أم فى نسخة الإسكندرية، وأثبت ذلك فى الهوامش.. كما أضاف بعض كلمات وتعليمات الدخول والخروج رآها ضرورية لاستقامة النص ووضعها بين أقواس. وفى تحقيقه للكتاب حاول عيد الإجابة على عدد من الأسئلة التى دارت حول علاقة بيرم التونسى بشهرزاد، وعرض لثلاثة آراء فى هذا الشأن، أولها يقول "إن بيرم هو مؤلف الأوبريت"، والثانى يقول "إن بيرم اشترك مع سيد درويش فى التأليف، أمّا الثالث فيرى أن بيرم كتب الأغانى فقط، بينما قام عزيز عيد باقتباس النص، أو إعداده عن نص فرنسى

وقد خلص محمد السيد عيد فى تحقيقه إلى القول بأن:

١ – الشىء المؤكد النسب فى أوبريت شهرزاد، لبيرم هو الأغانى – ربما شارك بيرم فى بلورة الرؤية الفنية أو رسم الشخصيات أو الأحداث أو الحوار، إلا أننا لا نستطيع أن نحدد دوره بالضبط، ولا بد من التسليم بأن الدور الأول فى كل هذه الأشياء هو دور عزيز عيد.

وفى دراسته قدم " محمد السيد عيد" للظروف التى خرج فيها الأوبريت، مشيرًا إلى أنه "ابن عصره، ابن ثورة 1919 التى لم تكن سياسية فقط، بل كانت ثورة شاملة، اقتصادية لظهور طلعت حرب وتأسيسه لبنك مصر وشركاته، وفنية مع ظهور محمود مختار الذى أعاد بفنه العظيم نفحات النحت الفرعونى، وسيد درويش الذى عشق مصر، والثورة، وسعد زغلول. وقبل ذلك وبعده المشاعر المعبأة ضد الإنجليز والأتراك، والدعوة للجهاد ومقاومة الاحتلال والاعتزاز بالمصرية".






وتناول عيد الأوبريت من الناحية الفنية فكشف أولاً عن العلاقات الثلاثية التى يقوم عليها الحدث مبينًا أنه "حدث مركب" حيث يحتوى على "تعرف أو انقلاب أو كليهما معًا" فشهرزاد (تعرف) أن زعبلة سيتزوج حورية (فتنقلب) عليه وتتآمر ضده، ثم (تعرف) أن مخمخ متزوج فـ (تنقلب) عليه هو الآخر.. هذان الانقلابان – يقول عيد – هما العمود الفقرى للأوبريت، ثم يتحدث عن الزمن موضحًا أنه غير محدد، وكذلك المكان، وبالتالى فالحدث فى الأوبريت يكاد يشبه الحدث فى القصة الشعبية، نافيًا أى تطابق أو تشابه بين الحدث فى (شهرزاد) والواقع فى عشرينيات القرن العشرين، فلم تكن مصر تحت حكم امرأة، ولا دخلت حروبًا ضد أحد من جيرانها فى هذا الوقت.

ويتعرض (عيد) أيضًا لشخصيات الأوبريت موضحًا ملامحها وأبعادها ومؤكدًا على أهمية شهرزاد وزعبلة فى العمل ومحللاً – كذلك – وسائل الأوبريت فى الإضحاك والتى تكمن فى "اللازمة والتناقض والتظاهر" وعرج "عيد" على اللهجات فأشار إلى أن الأوبريت تحدث بثلاث لغات هى "التركية والشامية والمصرية" كما تحدث عن الأغانى فأوضح أنها تتميز بالتنوع بين الطول والقصر، كما تتنوع من حيث طبيعتها بين الأغانى القصصية، والأغانى التى تصور موقفًا دراميًا كاملاً، والأناشيد، وأغانى الزفاف، والحب، كما لاحظ غلبة أغانى المجموعات الحماسية والحوارية على حساب الأغانى الفردية التى لا يزيد عددها عن أغنية واحدة هى "أنا المصرى كريم العنصرين" وأرجع ذلك إلى غرام سيد درويش وعزيز عيد بالأوبرا، الأمر الذى جعلهما يدفعان بيرم التونسى وبديع خيرى وغيرهما للكتابة بشكل يتناسب مع المسرح الغنائى المأمول. والتمرد على الأغنية الفردية.. كما يلاحظ عيد أيضًا غلبة المباشرة والتقريرية فى الأغانى الحماسية وأرجع ذلك إلى أنها كتبت بهدف إثارة الحمية وروح الجهاد والاعتزاز بالوطن، ومن جملة ما رصده (عيد) أيضًا تميز الأغانى بالجمل الخبرية التى تقدم معلومات معينة باعتبارها حقائق ثابتة، واستخدامها لصيغ أفعل التفضيل كما فى "أحسن جيوش فى الأمم جيوشنا".




**الكتاب: أوبريت شهرزاد**
**تأليف: عزيز عيد**
**أشعار: بيرم التونسى**
**تحقيق ودراسة: محمد السيد عيد**
**الناشر: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية**



**محمود الحلوانى**

# العرس الدموى لملكة تدمر

فى منتصف القرن الثالث الميلادى، حكمت "تدمر" ملكة عربية، عرفت فى التاريخ باسم "زنوبيا".. وقد جعلت هذه الملكة من "تدمر" مملكة ذات نفوذ وسيادة وقادت الجيوش بنفسها، وانتصرت على الرومان فى عدة مواقع، وكانت نهايتها على يد الإمبراطور الرومانى أورليان سنة 272 ميلادية.

غير أن الرواة القدماء من العرب نسجوا حول زنوبيا رواية أخرى، أنهوا فيها حياتها بصورة مختلفة فتركوا للتراث العربى أسطورة "الزباء" المنتقمة. وقد أودعوا أسطورتهم الكثير من حكم العرب وأمثالهم.

وانطلاقًا من هذه الأسطورة العربية، وتأسيسًا عليها شيَّد "محمود دياب" رائعته المسرحية الأخيرة "أرض لا تنبت الزهور" مستلهمًا منها حكمة جديدة تقول: إن أرضًا لا تروى بالحق.. لا تنبت فيها زهرة حب".

هكذا كتب دياب فى صدر مسرحيته التى أعادت سلسلة نصوص مسرحية نشرها، بدراسة للشاعر والناقد د. محمود نسيم قدم خلالها قراءة متعمقة مهمة للنص، استجلت أبعاده الدرامية والاجتماعية والسياسية، ما يجعلنا نقارب رؤية محمود دياب الفكرية للقضايا الراهنة من منظور نقدى إبداعى جديد.




**الكتاب: أرض لا تنبت الزهور**
**تأليف: محمود دياب**
**دراسة: د. محمود نسيم**
**الناشر: سلسلة نصوص مسرحية (٤٣)**
**الهيئة العامة لقصور الثقافة**



# الألفى.. الفارس النبيل

فى الذكرى الأولى لرحيل فارس المسرح نبيل الألفى. أصدرت أكاديمية الفنون هذا الكتاب: "نبيل الألفى.. خارج دائرة النسيان" إحياء لذكرى الرجل الذى طالما أثرى الوعى المسرحى بإبداعاته وأدواره التى لعبها فى الحياة المسرحية مدرسًا ومديرًا وخبيرًا ومخرجًا. يحتوى الكتاب تصديرًا للدكتور فوزى فهمى، وكلمة للمحرر د. هناء عبد الفتاح وتقديمًا للأستاذ كامل زهيرى، وخمسة فصول.

يستعرض الفصل الأول عددًا من مشاريع نبيل الألفى التأسيسية فى المسرح المصرى هى: "مشروع إعادة تنظيم الدراسة بالمعهد العالى للفنون المسرحية – المشروع الجديد لتنظيم الأجهزة الفنية – مشروع إنشاء كادر الممثلين – مشروع تأسيس المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية": كذلك استعرض الفصل بعضًا من مشاريعه فى المسرح العربى هى: "تقويم دبلوم معهد المسرح بالسودان – مستويات الحركة بالسودان – المسرح القطرى بين المعمار والإنتاج والجمهور".

ويضم الفصل الثانى دراسات ومقالات بقلم نبيل الألفى هى: "نحن والمسرح – ذكريات" إخراج "إلى أصحاب الكهف" وفى الحركة المسرحية (أصداء من الماضى القريب حول إخراجى لمسرحية ماكبث) – رحلة فرقة الماندراجور إلى الدوحة – التحرك الثقافى فى مجال المسرح – أطلال دار الأوبرا القديمة، والمركز الثقافى فى قاهرة الغد".

ويحتوى الفصل الثالث عددًا من الحوارات الصحفية التى أجراها الألفى.

أما الفصل الرابع فقد خصصه المحرر لعدد من المقالات والدراسات النقدية التى كتبت حول إبداعات الألفى المسرحية أثناء حياته لعدد من النقاد والمهتمين بالمسرح؛ منهم عبد الفتاح البارودى، وخالد محى الدين، وألفريد فرج، ووحيد النقاش، وإبراهيم حمادة، ومحمد مندور، وكامل الشناوى، وأحمد بهجت ، وسناء فتح الله، وأحمد بهاء الدين.

كما خصص الفصل الخامس للمقالات والدراسات التى كتبت عن الألفى بعد وفاته، كذلك ضم الفصل عددًا من الشهادات لعدد من رجال المسرح؛ منهم "عمر الحريرى، حمدى غيث، سعد أردش، أحمد زكى، محمود الحدينى، نور الشريف".

ويضم الكتاب أيضًا ببليوجرافية لأعمال الألفى، وصورًا للشهادات والجوائز التى حصل عليها، وصورًا فنية وتذكارية له.

نبيل الألفى ولد فى 5 مايو 1926 بقرية سنهوا مركز منيا القمح محافظة الشرقية، حصل على دبلوم المعهد العالى للفنون المسرحية ودراسات فى فن المسرح من باريس. حصل على عضوية المسرح القومى، وعمل مدرسًا للتمثيل والإخراج فى المعهد العالى للفنون المسرحية، ومديرًا للمسرح القومى. أسس وأدار مسرح الحكيم وعين عميدًا للمعهد العالى للفنون المسرحية، ورئيسًا لقطاع المسرح، والأمين العام للمركز المصرى للهيئة العامة للمسرح، ورئيسًا للمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية. أعير أستاذًا بأكاديمية الفنون الجميلة جامعة بغداد، وخبيرًا للمسرح بقطر.

عمل ممثلاً فى المسرح والسينما، وأخرج نحو 120 عرضًا مسرحيًا منها "ماكبث، إيزيس، أهل الكهف، بيجماليون، الأميرة تنتظر".

**الكتاب: نبيل الألفى.. خارج دائرة النسيان**
**تحرير: أ.د هناء عبد الفتاح**
**تصدير: أ.د فوزى فهمى**
**الناشر: أكاديمية الفنون**

● **فرقة Class for acting قدمت الأسبوع الماضى العرض المسرحى «ألوان حياتنا» تدريب ورؤية إخراجية يارا رضوان.**



● من الممكن أن توفر لنا العروض الحديثة مفاتيح لخيارات أصلية يتم استخدامها فوق خشبة المسرح إذ يمكن منها أن تقول لنا متى يكون التفسير العبقرى غير واصل للجمهور.

# بغداد الخيالية وحلاقها

قدمت الفرقة القومية "حلاق بغداد" فى 16 يناير 1964بإخراج فاروق الدمرداش، وديكور أحمد إبراهيم، موسيقى بليغ حمدى، وبطولة نخبة من نجوم القومى على رأسهم عبد الرحمن أبو زهرة وعبد المنعم إبراهيم وملك الجمل. ونشر نص المسرحية سبع مرات حتى عام 2002 فقط، حين أعادت الهيئة العامة لقصور الثقافة نشره ضمن سلسلة نصوص مسرحية فى ثانى إصداراتها، وقد قدمته بكلمة لالفريد فرج حول مسرحيته كتب فيها: تتألف "حلاق بغداد" من حكايتين منفصلتين، أولاهما حكاية "يوسف وياسمينة" المستوحاة من إحدى قصص ألف ليلة وليلة ومنسوجة على منوالها، وإن اختلفت عنها فى الظروف والوقائع. والحكاية الثانية "زينة النساء" مستوحاة من إحدى قصص الجاحظ فى كتابه "المحاسن والأضداد".

ورغم التصرف الواسع الذى أبحته لنفسى فى إنشاء الحكايتين الجديدتين فإنى أؤكد تأثرى النفسى بالقصتين الأصليتين وما قد يجده قارئ القصتين الأصليتين من شبه فى الجو والمزاج بينهما وبين مسرحيتى إنما هو دينى لأدبنا القومى العميق. وما قد يجده من اختلاف إنما أعزوه لأسلوبى فى محاولة تطويع هذا التراث الأدبى العظيم لشكل المسرحية الحديث، وملاءمته لمزاجنا ولروح الفكاهة العصرية - ومهما كان الرأى فى أسلوبى لإعادة صياغة قصتين عظيمتين صياغة حديثة، فإنى أؤكد صدق محاولتى للاحتفاظ بما تميزت به ألف ليلة وليلة، من مزاج خيالى حالم، ومن غنى وبذخ روحى.. وللاحتفاظ بما يتميز به أدب الجاحظ من فطنة بليغة وذكاء خارق، وتركيب هندسى بديع. وروح فكاهة عالية، كما أنى أدين بأى غنى أو خصوبة فى شخصية أبى الفضول لمؤلف ألف ليلة وليلة العبقرى المجهول. وإن كان فى رسمها قوة فمرجعها أن صورتها فى ألف ليلة فرضت قوتها على».

ويعتبر ألفريد فرج معالجته لمسرحيته أقرب لأسلوب الفانتازى الشاعرى الخيالى منها لأى شىء آخر، ذكرت فى الإرشادات المسرحية للحكاية الأولى أن زمن المسرحية هو القرن الخامس أو السادس الهجرى.. فإن هذه المسرحية لا أصل لها فى التاريخ، ولا تلتزم بتحقيق التاريخ. وإنما تستلهم الجو التاريخى بشكل عام كإطار وزينة لما يدور فيها من حوادث خيالية ومواقف تجترىء على المعقول والمألوف. وتجرى على نسق ما تجرى عليه الحواديت الخيالية بما فيها من أحلام وتهاويم براقة، وحلاوة سرد، وتجاوز للمعقول، وبساطة فى البناء.. تجدها فى روح ألف ليلة وفى فكاهات الجاحظ ونقده وكاريكاتيره الشعبى.




**الكتاب: حلاق بغداد**
**تأليف: ألفريد فرج**
**الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة**








**الكتاب: التعبير الجسدى للممثل**
**تأليف: جان دوت**
**ترجمة: أ.د حمادة إبراهيم**
**الناشر: مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون**



# دروس فى تعبير الجسد وبلاغته

إذا أتيح لنا أن نوازن العمل الدرامى بالسيمفونية الموسيقية لاستطعنا أن نقول إن الممثل - تحت إشراف المخرج الذى هو فى مقام قائد الأوركسترا - يعد فى الوقت نفسه عازف الآلة والآلة نفسها؛ العازف لأنه يترجم بذكائه وحساسيته وحسه الفنى نصًا مكتوبًا، كما يترجم الموسيقى الفاصل الموسيقى؛ ثم هو الآلة لأنه لا يستطيع أن يعبر عن نفسه، فى فنه، إلا بصوته وإيماءاته وأداء جسمه.. بهذه المقدمة يستهل المؤلف جان دوت كتابه "التعبير الجسدى للممثل مشيرًا إلى أهمية أن يجيد الممثل ثلاثة عناصر حتى يصبح جديرًا بهذا الاسم وحتى لا يتحول إلى مجرد مؤد، وهذه العناصر هى: الجسد والصوت وإيماءات الوجه، وقد نوّه المؤلف إلى "أننا نعانى من الآثار الوخيمة لعصر تردّت فيه عملية التعبير الجسدى للممثل وتضاءلت حتى بلغت أدنى مستوى لها معتبرًا أن ما نشاهده ليس سوى مسرح أدبى يتم تقديمه عن طريق الإلقاء الجيد المتميز، بعيداً عن الأداء الكامل.

وفى إطار سعى المسرح إلى حقيقته وبحثه عن هويته الأصيلة يسعى هذا الكتاب لتقديم منهج واضح لطالب التمثيل، يستطيع بفضله أن يدرب جسمه كما يدرب صوته.

يحتوى الكتاب على ثلاثة فصول. فى الفصل الأول (التحكم فى الجسد والسيطرة عليه) يستهدف فيه المؤلف أن يتعرف الطالب على جسده، وأن يحاول تحسين أدائه من خلال الاسترخاء والتنفس، حتى يصبح قادرًا على التحكم فى أداء كل عضلة من العضلات. على شاكلة عازف البيانو الذى يستخدم كل أصبع من أصابعه فى صبر ومثابرة، وذلك حتى يمكن للطالب تسخير جسده لإرادته.

وبعد هذا التعرف على الجسد يعرض الفصل الثانى "التدريبات العملية للممثل" حتى يستطيع أن يجد حلولاً للقضايا والمشكلات التى تنتظره على خشبة المسرح، وذلك بمساعدة النصائح والرسوم ومبادئ التشريح وعلم الجمال المقدمة له.

أمَّا الفصل الثالث (التعبير بالقناع) فيمكن اعتباره درسًا فى البلاغة لابد منه بعد اكتمال الأدوات الأولية، فبعد أن حصل الممثل على "آلة مطيعة قادرة على التغلب على معظم العقبات" من خلال التدريبات التى أوردها الكتاب فى فصليه الأول والثانى يأتى الفصل الثالث ليضيف تدريبات أخرى من شأنها أن تملأ الآلة التى أصبحت مستعدة وجاهزة بالوعى البلاغى اللازم لكى تعبر جسديًا وبطريقة صحيحة وجمالية عن جميع الشخصيات والمشاعر والأحاسيس.

أو كما يقول المؤلف:

إن هذا الفصل معنى بإضافة بلاغة التعبير الجسدى إلى بلاغة التعبير بالصوت والوجه.

# أربع مسرحيات للأطفال مرة واحدة

**الكتاب: كوكب باللو ومسرحيات أخرى**
**تأليف: مجموعة مؤلفين**
**الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة بإقليم القناة وسيناء الثقافى**



مازالت الكتابة للطفل - خاصة إذا كانت جيدة - مطلبًا ضروريًا لابد من تلبيته لإضاءة جوانب سحرية وسرية فى وجودنا جميعًا أطفالاً وكبارًا، وحتى نستطيع استعادة خبرات عزيزة علينا جميعًا من براثن الشيخوخة التى باتت تزحف علينا من كل اتجاه، وتكاد تطمرنا مع كل ثانية جديدة تدك أجسامنا بقسوة، وقد أحسن إقليم القناة وسيناء الثقافى أن خصص كل مطبوعات الإقليم خلال عام كامل للإبداع المخصص للطفل، تلك الفكرة التى طرحها عبد الرحمن نور الدين وقت أن كان رئيسًا لإقليم القناة وسيناء الثقافى وقد أسفرت الفكرة عن ثمانية كتب مرة واحدة، ضمت إنتاجًا لاثنى عشر أديباً من الإقليم فى كل أنواع الإبداع؛ من بين هذه الأعمال صدر كتاب "كوكب باللو - ومسرحيات أخرى" يحتوى على أربع مسرحيات هى "كوكب باللو"، لحسن الإمام، "حلم زقزوق" لمحمد عايش الشريف، "شمس وفواكه" لهاجر حسين، وأخيرًا "بسمة أمل "لرياض الحلوانى.. والأعمال الأربعة تعالج بعض المشكلات الآنية التى تخص الطفل من خلال معالجات تتسم بالطرافة.


**محمود الحلوانى**



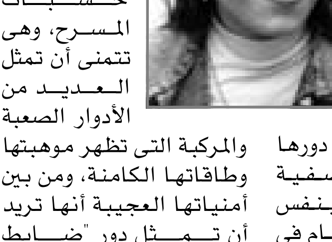
● المخرجة الإسبانية بياديز ميكو قدمت مساء الجمعة الماضى مسرحية «كرنب زبادى» بجراج ناصيبيان بالقاهرة.

• تعد المهمة المسرحية نسخة طبق الأصل من المسرح نفسه، ومهمتها هى بعث الصور الميتة ولكن مع شىء من التحويل. ولهذا السبب يعود كتاب المسرح مرة بعد أخرى إلى أدوات عقيمة تماما كعودتهم إلى كلمات وقصص وشخصيات وأصناف عفا عليها الزمن واستهلكت دراميا.

# غادة أبو وردة ضابط مباحث

رغم حصولها على ليسانس الحقوق فإن غادة أبو وردة أبت إلاّ أن تكون ممثلة.. تشارك فى العديد من العروض، وتحصد الجوائز.. فقد حصلت غادة على الجائزة الثالثة "تمثيل" على مستوى جامعة الزقازيق عامى (2006-2006) بعرضيها "كرنفال الأشباح" و "حديقة الغرباء" والمدهش أنها كانت تقوم بدور تمثال لا يتكلم.

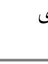




كما حصلت غادة أبو وردة على الجائزة الثانية عام 2007 عن دورها فى عرض "خالتى صفية والدير" وأتبعتها بنفس الجائزة هذا العام فى مهرجان ميت غمر للفرق الحرة.

غادة كانت تحلم - وما زالت - بالالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية، الذى أبعدتها عنه شروطه وقوانينه المجحفة والجامدة - على حد قولها - والتى لا تراعى ولا تتناسب -على حد قولها أيضًا - مع بعض راغبى الالتحاق به من الفنانين، الأمر الذى أصبح عائقًا محبطًا لها على المستوى الدراسى، غير أن هذا لم يمنعها من عشق التمثيل والرغبة فى الاستمرار على خشبات المسرح، وهى تتمنى أن تمثل العديد من الأدوار الصعبة والمركبة التى تظهر موهبتها وطاقاتها الكامنة، ومن بين أمنياتها العجيبة أنها تريد أن تمثل دور "ضابط مباحث" لما تتمتع به هذه الشخصية من قوة وجبروت يتعارضان مع كونها فتاة رقيقة.






هبة بركات

# حمدى القليوبى وبداية تونسية

التحق بنادى الأدب كشاعر، فقاده الشعر إلى قاعة المسرح بقصر ثقافة العمال بشبرا الخيمة، ليلتقطه أولاً المخرج التونسى (الأسعد كيوه) ليقوم بتمصير نص مسرحى مكتوب بالعامية التونسية، ويسند إليه أيضًا دور البطولة فى العرض، ليستمر فى عالم المسرح مدفوعًا بالثقة التى اكتسبها من تجربة المخرج التونسى ويشارك فى العديد من عروض القصر مثل "ورفعت الجلسة" مع المخرج سمير زاهر، "الفرافير" مع الراحل بهاء الميرغنى، "الملك لير" مع حسين جودة، "الأستاذ" لعامر على عامر، "ملك الزبالين" و"ملك الشحاتين" لمحمد الخولى، "على الزيبق" مع حسن سعد، شارك صديقه المخرج ناصر عبد التواب فى تكوين فرقة الأراجوز المصرى، وقدم خلالها معه الكثير من العروض المتميزة منها "المواطن المصرى" فى جزءين، و"ارفع إيديك"، عشق العمل للأطفال فواصل تقديم عروضه لهم، من هذه العروض، "غزالة فى ورطة" مع المخرج زين نصار، "لعب عرايس" و"الليلة الحسينية" مع المخرج سمير حسنى، ثم "رحلة ورد" وعروض أخرى كثيرة مع صديقه المخرج ناصر عبد التواب.

حصل حمدى القليوبى على جائزة أفضل ممثل عن دوره فى عرض "حفلة أبو عجور" مع ناصر عبد التواب أيضًا.

وما زال القليوبى يجمع بين كتابة الأشعار لبعض العروض ووقوفه على خشبة المسرح ممثلاً، ويتمنى الاستمرارية لفرقة الأراجوز المصرى، وتحقيق الهدف من إنشائها وهو الحفاظ على التراث.



القليوبى غاضب من مسرح الثقافة الجماهيرية، لأنه لا يساعد أحدًا على الوصول، ولا يهتم بمن يعملون على خشبته لا ماديًا ولا معنويًا.



# هشام القاضى.. أفضل مخرج لا يمارس المسرح

شاب فى السابعة عشر يدخل إلى قصر ثقافة المحلة الكبرى، يبحث بعينيه المتقدتين عن قاعة المسرح فلا يجد، ولم يجد بابا واحدا مكتوباً عليه قاعة المسرح، لكنه متأكد أن فى قصر الثقافة فرقة مسرحية، وأنها ستجتمع الليلة، هكذا يقول الإعلان المعلق على باب القصر من الخارج. جلس على السلم ينتظر أن يرى أحدا من الفرقة، يعرف أشكالهم واحدا واحدا، يحضر عروضهم على مسرح شركة مصر أو مسرح 23يوليو. بالفعل حضر واحد منهم فاقترب منه وسأله بعفوية، فين قاعة المسرح يا أستاذ؟ كان يعتقد أن الفرقة يجب أن تجتمع فى قاعة مخصصة لها، أو على مسرح صغير تؤدى عليه البروفات، كما شاهد من قبل فى الأفلام، لكنه دُهش حين أشار له عضو الفرقة إلى صالة صغيرة منخفضة السقف تشبه البادروم وقال له: هنا الاجتماع.

رغم صدمته الأولى تلك فإنه لم يتمالك نفسه، وتعالت ضربات قلبه حتى لم يعد يسمع غيرها فرحا وقلقا حين أشار له المخرج وهو جالس معهم وقال له اقرأ.

ومنذ هذا الوقت لم يتوقف هشام القاضى عن الذهاب إلى المسرح، إلى بروفاته وعروضه، إلى مناقشاته وندواته، إلى مهرجاناته الصغيرة والكبيرة، وعمل فى كل عروض فرقة المحلة منذ عام 1978وإلى عام 2003 ممثلا ومخرجا مساعدا، وفى الإدارة المسرحية. عمل مع كل مخرجى المحلة الكبرى، مسعد همام ، ومسعد الطنبارى وسيد الحسينى وغيرهم.

ومن خارج المحلة سلامة حسن، عبد الله عبد العزيز، وحسن الوزير.

وحين شعر برغبته فى خوض تجربة الإخراج، قرر أن يخرج لنوادى المسرح وبميزانية بسيطة يختبر فيها إمكاناته، فقدم مسرحية "المرتجلة" ليوجين يونسكو، وتم اختيارها لتعرض فى مهرجان نوادى المسرح، ثم قدم بعد ذلك "رجل رهن نفسه"، من تأليف مهدى السماوى، ثم قدم "سيزيف والموت" للكاتب روبير مينرال سنة 1997وتم اعتماده كمخرج فى الثقافة الجماهيرية فى ذلك العام ليبدأ رحلة عمل مسرحية خارج المحلة يتعرف فيها على إمكانيات فرق مسرحية أخرى، فبدأ فى نويبع تلك المدينة الحدودية الرائعة، وقدم هناك مسرحية "كوكب الفئران" لمحفوظ عبد الرحمن ليرسل بها رسالة عبر الحدود وليدق بها جرس إنذار، فالفئران قادمون. ثم قدم مع فرقة السنبلاوين "ملاعيب عنتر" لأبو العلا السلامونى، ثم عمل فى عدة مواقع حتى عاد إلى مدينة المحلة ليقدم عرض "مأساة جيفارا" لمعين بسيسو، ولأنه يعرف طبيعة مدينة المحلة الكبرى، فقد اختار موضوعا يقترب من العمال، ولأنه يعرف إمكانيات الفرقة المسرحية جيدا فقد قدم عرضا لاقى نجاحا كبيرا، وتم اختياره للمشاركة فى مهرجان المسرح العربى الأول، وتقدم الفرقة العرض على خشبة مسرح الهناجر ليحصد عددا من الجوائز. فقد حصل على جائزة أفضل عرض، وحصل هشام القاضى على جائزة أفضل مخرج، وحصل العرض على جائزة الديكور وعلى جائزة أفضل ممثل. وكانت لجنة التحكيم تضم أسماء كبيرة فى عالم المسرح، حمدى غيث ومحمود الألفى وفوزية مهران، لتحتفى بها كل قيادات الهيئة العامة لقصور الثقافة فى ذلك الوقت.

ذهب القاضى إلى كفر الزيات ليقدم هناك تساؤل ألبير كامى عن "العادلون"، ويحصل بعرضه على أعلى درجات التقييم. ثم عاد مع فرقة المحلة ومعين بسيسو ليقدموا عرض "ثورة الزنج" ويشارك أيضا فى المهرجان الثالث للمسرح العربى، ويفوز العرض بالمركز الثالث.

هذا وجه من وجوه عاشقى المسرح فى الأقاليم، والذى تم الاحتفاء بموهبته أكثر من مرة، ولكن؟!!!! منذ عامين وهشام القاضى لا يمارس الإخراج المسرحى ويجلس فى انتظار أن يجود عليه الزمان بفرصة أخرى ليمارس عشقه فى هذا العالم. وتحت وطأة مطالب الحياة سافر الفائز بجائزة أفضل مخرج إلى الخليج ليبحث عن عقد عمل فى أى مجال - أهى شغلانة والسلام - ولكنه عاد ولم يستطع البعد عن خشبة المسرح، وحين سألته عن ذلك أكد أنه يستطيع تحمل شظف العيش بجانب خشبة المسرح على العيش فى رفاهية بعيدا عن خشبة المسرح، فهو يحب المسرح ويضيع فرصا كثيرة لتحسين الدخل من أجل عيون المسرح، رغم أنه لا يريد من المسرح سوى المتعة النفسية الخالصة والتوازن النفسى.

يحلم هشام القاضى بصندوق زمالة للمخرجين ولو بخصم مائة جنيه من كل عقد حتى يتم تمويل هذا الصندوق وبحيث يشعر المخرجون فى حالات المرض أو العجز أو الإصابة بأنهم ينتمون إلى فئة تلقى التقدير والاحترام، يحلم أيضا بمجلس إدارة محترف يدير عملية الإنتاج المسرحى على مستوى الفرق والإدارات، ويتمنى أن يعود تقليد دعوة فرق الأقاليم المسرحية لحضور عروض المسرح القومى ومسارح الدولة بسعر مخفض، ويتمنى توزيع بعض مطبوعات مهرجان المسرح التجريبى على مكتبات الفرق المسرحية. ويتمنى تعديل لائحة الأجور التى لم تتغير منذ بداية التسعينيات، ويحلم أن يتم إرسال بعثات خارجية للمخرجين المتميزين.

أحلامه كثيرة وطموحاته كبيرة لكن المؤكد أن عشقه للمسرح أكبر وأعظم وهذا الحب هو قلبه النابض الذى يمده بالحياة.



محمد طلبة الغريب

# محمد غيث يعطى الفرصة للشباب

محمد غيث طالب بالفرقة الرابعة بكلية التربية الرياضية جامعة الزقازيق، فنان متعدد المواهب، شارك بالتمثيل فى عدد من العروض المسرحية، ويدين بالفضل للمخرج "محمدلطفى" الذى علّمه أساسيات فن التمثيل المسرحى وشجعه على خوض التجربة والوقوف على خشبة المسرح بثبات، شارك غيث فى عروض" زيارة للجنة والنار" وحصل على الجائزة الثانية تمثيل على مستوى جامعة الزقازيق، كما شارك فى عدد من العروض الأخرى منها"تاريخ ميت" بقصر ثقافة الزقازيق،"ملوك الشر"وهو العرض الفائز بجائزة أفضل عرض فى المؤتمرالختامى لنوادى المسرح هذا العام . غيث يعتز جداً بتجربته المسرحية "كان نفسى" لأنه قام فيها بكتابة النص والإخراج وتصميم السينوغرافيا إلى جانب التمثيل، وقد علمته هذه التجربة، التى قدمها فى الجامعة، تحمل المسئولية وأن يكون قائدًا ناجحًا، ومع ذلك فهو لن يكرر هذه التجربة رغم نجاحها، لأنه يستمتع أكثر بالتمثيل والكتابة.

إلى جانب هذه المواهب يعشق محمد غيث العزف على الطبلة، ويتعامل معها كصديق حميم يبثها إحساسه، وهو عضو فى فرقة الموسيقى بمنتخب الجامعة، والموسيقى العربية بالزقازيق.



ينوى محمد كتابة نص مسرحى يعالج مشكلات الشباب ومعاناته تحت وطأة الظروف الاقتصادية والاجتماعية، والتى تعرضه لاختلالات نفسية خطيرة، ويتمنى أن يجمع لهذا العمل مواهب شابه فى كل المجالات المسرحية ممن لم يجدوا فرصتهم بعد فى الظهور أمام الجمهور وتثبيت أقدامهم.

# رانيا جمال فى مسرح الشارع

رغم عشقها للمسرح لم تحاول أن تقتحم عالمه يومًا ما، وبعد تخرجها من معهد الحاسب الآلى، عرضت عليها صديقة أن تذهب معها لتشاهد أحد عروض المسرح فأعجبتها التجربة وقررت أن تحاول الصعود إلى هذه الخشبة لتشارك فى اللعبة المسرحية والتحقت على الفور بورشة محمد حسين الجنايني لتتقن الأداء التمثيلى وتشارك فى العديد من العروض من إخراجه مثل: "الإنكشارية"، "وجوه على كف الوطن"، "عصفور وجرادة"، "ليلة مصرع جيفارا"، "شبورة"، "زعبوبة".

وتؤكد رانيا جمال عشقها الكبير لعروض مسرح الشارع الذى كان سبب التحاقها بورشة الجناينى فمنه يتعلم الممثل كيفية التعامل مع الجمهور وكيفية التفاعل معه طوال العرض رغم صعوبته، تتمنى رانيا أن تظل فى عالم المسرح إلى النهاية وأن تنتشر ظاهرة مسرح الشارع فى مصر أكثر.

رانيا شاركت أيضًا فى عروض "المهلبية"، "مهب الريح"، "صورة"، للمخرج محمد الجناينى وتحلم بالانطلاق خارج حدود السويس.

عفت بركات

• د. أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة شهد الأسبوع الماضى أولى حفلات الفرقة القومية لأغانى الأطفال.

● إن حياة القطعة فوق خشبة المسرح تمتد إلى ما وراء رحلتها فى مسرحية ما. فمع حركة هذه القطع من مسرحية إلى أخرى، ومن فترة زمنية إلى أخرى، يتراكم داخل القطعة رنين ما مع اكتساب القطعة ماضيا مسرحيا تستوعبه وتجسده.

## ذاكرة المسرح

# المسرح المتجول

تأسس فى فبراير 1982 بقرار وزارى وذلك بهدف تقديم عروض مسرحية بمختلف المواقع والتجمعات وبالأحياء الشعبية والمحافظات، ومن أهدافه الأخرى إتاحة فرصة الإبداع والتجريب أمام الأجيال الشابة سواء على مستوى الاحتراف أم الهواية وذلك فى مختلف مفردات العرض المسرحى.

أسندت إدارة الفرقة إلى المخرج القدير عبد الغفار عودة (عضو المسرح القومى) واستمر فى إدارة الفرقة حتى تاريخ إغلاقها فى يونيو 1987وقد تم تحديد مقر الفرقة بمعهد الموسيقى العربية (بشارع رمسيس) وذلك فى المكان الذى كانت تشغله مخازن البيت الفنى للمسرح وتم إنشاء مسرح غرفة لتقديم التجارب الصغيرة بهذا المقر، والذى اعتبر مقرا إداريا للفرقة أيضا.

افتتح المسرح موسمه الأول فى سبتمبر 1982 بعرض "أزمة شرف" تأليف/ ليلى عبد الباسط ومحمد الباجس وإخراج عبد الغفار عودة وبطولة شكرى سرحان وعايدة كامل، وهو يتناول سلبيات الانفتاح الاقتصادى واختلال القيم بالمجتمع المصرى.

كانت محصلة عروض الفرقة خلال خمسة سنوات تقديم أربعة عشر عرضا جماهيريًا،وواحد وخمسين عرضا تجريبيا، وتنظيم ثلاث وخمسين ندوة ومحاضرة ولقاء فكريًا، بالإضافة إلى طباعة بعض الإصدارات المسرحية والتى تضم الكتابات النقدية التى تناولت عروض الفرقة، وكذلك تضم الأبحاث والدراسات المسرحية.

قدم المسرح المتجول العديد من العروض الجماهيرية التى تجولت بها الفرقة بالأقاليم ومن بينها "أزمة شرف، صندوق الدنيا، الجازية، ولاد الإيه، منين أجيب ناس، مدرسة المشاهدين، رجال الله، حلم يوسف، رسائل قاضى أشبيلية"، كما قام المسرح المتجول بتقديم عدة عروض متميزة بمسرح الغرفة (عبد الله غيث) ومن بينها "كونشرتو درامى، الرجال لهم رءوس، الغرباء لا يشربون القهوة، الحكم قبل المداولة، جواز على ورقة طلاق، الذباب الأزرق، الحكم قبل المداولة، أمنا الغولة، محاكمة السيد ميم، مع سبق الإصرار والترصد، شيبوب، الزعيم، حكاية شعبية، الحكمة والسيف، هيروشيما، فوت علينا بكرة، البوفيه، الملاحظ والمهندس، صياد اللولى، يوميات عصفور، الطبيب يأتى مبكرا، مسافر ليل، كأنك يا أبو زيد، احذروا، درب عسكر، رجل فى المدينة، اضبطوا الساعات، الهروب إلى الداخل، غدا فى الصيف القادم، حكاية ولد بيحب مصر، الليلة نحلم".

**أتاحت فرصة الإبداع والتجريب أمام الأجيال الشابة**





عبد الغفار عودة أحد أبطال الفرقة

يعود الفضل لفرقة المسرح المتجول فى تقديم جيل جديد من المخرجين، ومن بينهم عصام السيد، أبو بكر خالد، مراد منير، عمرو دواره، محمد عبد الهادى، إيمان الصيرفى، محمد الخولى، حمدى أبو العلا، كمال الدين حسين، بديوى عبد الظاهر، أسامة أنور، ماهر سليم.

يحسب للفرقة اهتمامها بمسرحة المناهج وتقديم أكثر من تجربة فى هذا المجال، ومن بينها "صندوق الدنيا" وهى مسرحة لمنهج التاريخ بالثانوية العامة، و"مدرسة المشاهدين" وهى مسرحة لمنهج الفلسفة لطلاب الثانوية.

قدم المسرح بعض العروض عن رواد المسرح العربى فى محاولة للتأريخ لبدايات المسرح العربى، ومن بينها عروض "مارون النقاش، يعقوب صنوع، أبو خليل القبانى، جورج أبيض، الجذور".

وفى محاولة لتنشيط المسرح خارج القاهرة قام المسرح المتجول بافتتاح بعض المسارح (القاعات) خارج العاصمة فتم افتتاح قاعة بمسرح سيد درويش بالإسكندرية، وكذلك قاعة بالنادى الاجتماعى بالإسماعيلية، وكذلك تم افتتاح قاعة للعروض بالفيوم .

أصدرت الفرقة عشرة إصدارات مسرحية كان آخرها "الكتاب الأسود" الذى يتحدث عن القرار المفاجئ للدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة وقتها بإغلاق المسرح وتوزيع العاملين به على مجموعة المسارح، وبالتالى أجهضت للأسف هذه التجربة الهامة.



**عمرو دواره**

# البعض يفضلونها تاريخية

بعض مالمؤلفين يعمدون فى كتاباتهم العودة إلى التاريخ، لكن السؤال الذى يطرح نفسه لماذا العودة إلى التاريخ؟

سأحاول الإجابة عن هذا السؤال من ثلاث زاويتين:

الأولى تفسر الأسباب الفنية، والثانية تختص بالأسباب العامة، والثالثة تتعلق بالنواحى الوطنية.

أولاً: الأسباب الفنية: سنعنى هنا ببعض الظواهر الفنية التى كان لها تأثير فى عودة الكتاب إلى التاريخ.

(أ) **اللغة**: غلبت العامية على مسرحيات مارون النقاش الثلاث، إلا أن هناك اتجاهاً يعارض الصياغة العامية ويدعو إلى استخدام الفصحى بدلاً منها.

يهمنا الآن - بعيداً عن أى عرض تاريخى لهذه المشكلة - أن نقف عند الحقائق التالية:

١ - وجد الكتاب أنفسهم أمام سيل كبير من الاتجاهات، وأمام بحر خضم من الحجج والأسانيد، كل يدعم وجهة نظره وهناك الكثير من الدعوات: ففرح أنطون يدعو إلى استعمال الفصحى المخففة والعامية المشرفة، وتوفيق الحكيم يدعو إلى لغة مسرحية موحدة، تكون وسطا بين الفصحى والعامية، ونعمان عاشور يدعو إلى استخدام ما يسميه باللغة المسرحية، وسعد الدين وهبة يدعو إلى عامية المثقفين.

٢ - على الرغم من هذه الدعوة إلى لغة ثالثة، ترتفع بالعامية وتنخفض بالفصحى فإن هذا فى الواقع فتح الطريق أمام العامية لأنها تمثل أصدق تمثيل التجربة المعاشة ومن هنا أيضا كان امتلاء إنتاج أصحاب هذه الدعوات بلغات ثلاث.

ونشأت عن الكتابة باللغة العامية مسألة أخرى، ذلك أن اللغة العامية لها مستوياتها المختلفة، ومثل هذا التنوع قد يؤدى بنا فى النهاية إلى أدب متنوع لا تعرفه إلا قلة من الناس كتبت المسرحية بلسانهم.

٣ - ولما كان (باب النقاش) مازال مفتوحاً فى هذه المشكلة، ولما كنا حتى الآن مازلنا فى حاجة إلى تصور للغة المستقبل فى المسرحية، فإنهم اتجهوا إلى كتابة المسرحية التاريخية لأنها تخرجهم من دائرة النقاش.

(ب) الإطار المسرحى: إذا كانت العودة إلى التاريخ قد حلت أزمة الكاتب أمام مشكلة الصياغة، فإن الإطار المسرحى يشكل سبباً جوهرياً آخر فى هذه العودة.

إن إطار المسرحية أو هيكلها يحتاج من الكاتب إلى مجهود كبير والمادة التاريخية كثيراً ما تسعفه وتعينه فى تكوين إطار ممتاز ومتماسك. وما على الكاتب بعد ذلك إلا أن يحكم العقدة ويجمع حولها عوامل الصراع المختلفة.

فالمسرح التاريخى كان البؤرة التى انصهرت فيها طبقة الشعراء والكتاب، فأحمد شوقى، وعزيز أباظة، قد عادا إلى التاريخ لأن أحداثه تعفى الشاعر من ذلك المجهود الضخم الذى لابد أن يبذله خياله فى بناء هيكل المسرحية يتخللها أو يجمع أجزاءها من حياتنا المعاصرة وذلك بدليل ما نلاحظه عند الشاعرين من أن كلا منهما لم يحاول أن يكتب مسرحية عصرية إلا بعد أن كتب عدة مسرحيات تاريخية.

(ج) البناء الفنى: تشكل الحادثة والصراع والشخصية عناصر أساسية فى بناء كل مسرحية وكثيراً ما تكون هذه العناصر واضحة للكاتب فى التاريخ، وسأحاول توضيح أهمية كل عنصر مع ربط ذلك بالمسرحية التاريخية.

١ - **الحادثة**: إن الكاتب المسرحى يبدأ دائماً مسرحيته من نقطة تحول، من حادثة مهمة، تستشرف وجوداً جديداً وصراعاً متشابكاً، والتاريخ ملئ بهذه الوقائع والحوادث، ففيه الحب والكره والانتقام، وفيه البطولة والفداء والخضوع والذل وفيه الخيانة والوفاء... إلخ.

والتاريخ لا يقدم لنا الأحداث مجردة عن غيرها، إنما يقدمها لنا من خلال مجموعة من الدوافع التى حركتها وسيرتها وأوصلتها إلى ما هى عليه، فالتاريخ يقدم للكاتب مادته الأولية، وما عليه إلا أن يختار، وأن يؤلف تأليفاً جيداً من هذه الأحداث، وقد يقدم هو أيضاً من خلال هذا التأليف الجديد تفسيراً جديداً قد يثرى الأدب، والتاريخ.

٢ - **الصراع**: إن صراع التاريخ صراع مركب، وكلما ازداد تركيباً ازداد حدة، وكذلك الصراع الدرامى فأهم خصائصه هو هذا التركيب، وهذا التركيب الذى يتيح الفرصة أمام النظارة والنقاد كى يفسروا ويجتهدوا، وفى هذا إثراء للعمل الأدبى الذى يزداد عطاء بتنوع مواقف الناس منه، وبازدياد العطاء، وبتنوع المواقف يبقى العمل الأدبى، ويعيش فى عصور مختلفة وأماكن متباعدة، أما إذا كان الصراع بسيطاً فإنه يتسم بالضحالة ولا يقدم لنا مسرحية ذات بال.

٣ - **الشخصية**: وهى جانب حيوى ومهم فى البناء الدرامى، فالشخصية لابد أن يعايشها الكاتب ليستطيع أن يتعرف على دقائقها، ومن ثم يستطيع معالجتها وتحليلها، ولا يكفى أن تكون هذه المعايشة سطحية، ولما كان من المفروض أن الشخصيات المسرحية فى أية رواية من الروايات هى شخصيات حقيقية ممن تزخر بهم الحياة الواقعية، فقد اتجه كثير من الكتاب إلى التاريخ ففيه الشخصيات الجاهزة، والكاتب لا يحتاج إلى هذا الوقت الطويل كى يتعرف عليها، فضلاً عن أنه قد يخطئ لو تعرف عليها، دون معرفة كاملة ومن جميع الأبعاد الجسيمة والاجتماعية والنفسية.

**ثانياً: الأسباب العامة** : هناك مجموعة من الأسباب العامة التى دفعت الكاتب إلى العودة إلى التاريخ تشترك فيها الآداب المختلفة من أبرزها :

١ - **إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر:** قد يختار الكاتب موضوعاً تاريخيا يلقى به الضوء على المشكلات التى يعانى منها مجتمعه. وكثير من المسرحيات فى أدبنا العربى تتجه هذا الاتجاه، مثل مسرحية (غروب الأندلس) للشاعر عزيز أباظة، فقد لمس الكاتب شبهاً بين ظروف الحياة فى مصر فى ذلك العهد وبين الأحداث المريرة التى مرت بها إمارة غرناطة فى تلك الفترة.

إن استخدام الموضوعات التاريخية لإلقاء الضوء على المشكلات الحالية كثيراً ما يحدث للتعليق على الأحداث الجارية فى البلاد الدكتاتورية دون أن يلحق هذا الأذى بالكاتب، من هنا يلجأ الكاتب إلى التاريخ كمجرد علاقة يضع عليها مشكلات العصر لأنه لا يستطيع التصريح.

٢ - **حرية الحركة عند الكاتب:** على أن عودة الكاتب إلى التاريخ قد لا تكون رمزاً لأحداث الحاضر، أو هجرة واغترابا بها إلى الماضى، وإنما قد يختار موضوعاً من الموضوعات التاريخية على العكس من ذلك لأنه مجرد من كل علاقة بمشكلات الحاضر بما يكفى لإتاحة الفرص لتصوير الانفعالات القوية والقضايا الكلية الشاملة الكبرى واستخدام اللغة الشعرية، وعرض المناظر التاريخية الفخمة.

٣ - استلهام الماضى: قد يلجأ الكاتب إلى التاريخ لكونه متنفساً لما يلاقيه شعبه من الذل والهوان وعار الهزيمة. فالشعب مكبل ولا يستطيع أن يقاوم، إلا أن هناك الكثير من الأمجاد وعليه أن يستغلها كنوع من الشعور بالذات. وهذا التنفس قد يؤدى غرضه - خاصة إذا كان العدو وهو نفس العدو.

٤ - التاريخ كخلفية للنص المسرحى: قد يكون الكاتب مولعاً بالقراءة فى كتب التاريخ، يأخذ منها العظات، وينفذ إلى مراميها محللاً ومفسراً، وهو من خلال هذه المعايشة يخرج بالعديد من التجارب التى يستخدمها فى عمله الأدبى، فالتاريخ فى هذه الحالة خبرة غير مباشرة تقوم مقام الخبرة المباشرة التى يصادفها الكاتب فى حياته والتى يختزنها ثم يقوم بعملية الانتقاء والاختيار كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

٥ - **موقف المجتمع من اشتراك المرأة فى التمثيل:** وقف المجتمع قديما موقف اتسم بالتزمت والرفض، وكان الرجل يتنكر فى زى امرأة ليقوم بدورها فى المسرح، واستمرت هذه النظرة حتى مستهل القرن، إزاء هذا الموقف من المرأة وقيامها بالتمثيل، كانت المسرحية التاريخية بمثابة (الحقنة المهدئة) التى تخدر المشاهدين وكأن الكتاب يقولون هذا هو التاريخ ولقد لعبت النساء فيه دوراً مهماً، وسيرت دفته فى أوقات كثيرة، وهذا شاهد على الدور الأساسى الذى تلعبه المرأة فى حياة الإنسان، ولو أتاح المجتمع هذا الدور على مر العصور بطريقة واقعية، فماذا يضيرنا لو لعبت هى نفس الدور على خشبة المسرح.

أعتقد أن المسرحية التاريخية قد ذللت للمرأة هذا الطريق وتقبل المشاهدون ظهورها على المسرح ومن ثم لم ير المؤلفون تحرجا من الزج بالمرأة فى رواياتهم.

**رضا فريد يعقوب**

● الورشة الدرامية لثقافة المرأة بفرع الفيوم الثقافى قدمت مؤخراً مسرحيتى «ولحد إمتى» و«خلوها حلوة» للمخرجين محمد حردانى ومحمد تمام وتم عرضهما بسنورس.

## مجرد بروفة

# انتصار الشباب!

يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

لن أحدثك عن السيدة أسمهان وزمنها.. البعض يحلو له وصف هذا الزمن بالجميل.. كل من توقف عن الحياة وفقد القدرة على التواصل مع الجديد يحدثك دائماً عن الماضى باعتباره كان رائعاً وجميلاً فى مقابل الأيام السوداء التى نعيشها.

أصدقائى الذين وصلوا إلى الأربعين ويستمعون إلى إساف وساموزين وتامر حسنى يترحمون الآن على زمن أنوشكا وإيهاب توفيق ومصطفى قمر باعتباره كان زمناً جميلاً.. تصوروا.

نعم نحن نعيش أياماً سوداء، لكن لكل زمن جماله الخاص وفيه من الأسباب ما يجعلنا نقبل على الحياة ونقول لها مرحباً أيتها الحياة.. حتى لو كنا فى الأربعين أو بعدها بقليل.. محلا الحياة حتى لو فتافيت.. رحم الله صلاح جاهين عم جميع الشعراء.. الأحياء منهم والأموات.

دعنى أحدثك عن انتصار شباب هذه الأيام.. وليس انتصار شباب زمن أسمهان وفريد.. ولا تظنهم - شباب هذه الأيام - تافهين أو سطحيين.. لو اقتربت منهم، بمحبة، ستكتشف أن كثيرين منهم على درجة من الوعى والثقافة ربما تفوق وعى وثقافة حضرتك.. تعددت وسائل المعرفة وأصبح ما كنت تقضى الأيام والليالى فى تعلمه متاحاً للشباب فى دقائق وبمجرد الضغط على زر الكمبيوتر.. دنيا!

لاحظ سعادتك كمّ ومستوى العروض المسرحية التى يقدمها الشباب الآن سواء فى مسرح الدولة أو قصور الثقافة أو المسرح المستقل أو الجامعى.. ستدرك - لو كانت نيتك صافية - أن هؤلاء الأولاد قطعوا أشواطاً طويلة، وفى زمن قياسى، على طريق امتلاك الخبرة والوعى، وأصبحوا - ليسوا جميعا طبعاً - على دراية واسعة بأحدث مستجدات المسرح فى العالم.. صحيح أن الإمكانات المادية تحول كثيراً دون تنفيذ كل الأفكار، لكنهم، فى الغالب، يتجاوزون هذه العقبات.. ومن يتابع هذه العروض سيدرك أن وعياً جديداً بدأ فى التشكل ولا يحتاج سوى الدعم والاهتمام.. ولا تنسى المحبة.

الأمر لا يقتصر على العروض فحسب.. هناك أيضاً حراك نقدى - عفواً لكلمة حراك - يقوده مجموعة من النقاد الشباب الذين أظن أن كتاباتهم تمثل حرجاً بالغاً للكبار والراسخين الذين استهلكوا تماماً وانتهى تاريخ صلاحيتهم من عشرين سنة وإن كان بعضهم مازال فاعلاً ونتمنى أن يدعمنا بكتاباته التى لا شك ستضيف الكثير إلينا.

النقاد الشباب الذين يكتبون فى «مسرحنا» الآن.. دماء جديدة تم ضخها فى شرايين النقد المسرحى التى تيبست أو كادت.. محمد زعيمه، عز بدوى، أحمد خميس، جمال ياقوت، هانى أبو الحسن، سيد خطاب، إبراهيم الحسينى، عبد الناصر حنفى، صبحى السيد، محمد بكر، أحمد عادل القضابى، أحمد حمدى، حسن الحلوجى، زياد يوسف، محمد عبد الحافظ ناصف، مجدى الحمزاوى، عفت بركات، صلاح فرغلى، محمد السلامونى، خالد حسونة، حاتم حافظ، أحمد إسماعيل عبد الباقى، حنان مهدى، عاطف أبو دوح، صلاح الحاج، أحمد زيدان ومحمد حسين وغيرهم.

ليست كل هذه الأسماء على مستوى واحد بالطبع.. هناك - بالتأكيد - تفاوت بينهم لكنى لست فى معرض التقييم.. أردت فقط رصد الأسماء لأذكرك بها حتى تعلم أن فى مصر الآن طاقات نقدية فاعلة.. كل حسب خبرته ووعيه.. هذه الطاقات معظمها كان موجوداً ومتحققاً قبل أن تصدر «مسرحنا» التى ليست لها سوى فضل فتح صفحاتها لها حتى لو اختلفنا مع بعضها.

ستقول - إذا كنت تتابع هذه الكتيبة من النقاد - إننى نسيت محمد مسعد وأميرة الوكيل، وأقولك إننى لم أنس هذين الاسمين المهمين بل تعمدت تجاهلهما لأننى أعلق عليهما أملاً كبيراً فى إثراء حركة النقد المسرحى فى مصر لكنهما كسولان ويسوقان الدلال على الكتابة.. وتلك آفة إذا لم يتخلصا منها فستضمر أقلامهما وتنتهى صلاحيتهما.. وسيذهبان لمشاهدة العروض الجديدة ويطلقان - أثناء وبعد المشاهدة - تنهيدتين طويلتين.. ويقولان بحسرة: «إيه.. فين أيام سى يوسف بك وهبى.. عشنا وشفنا!!».



### طالبات قسم النقد رآين العرض سيميولوجياً.. رائعًا جداً

# جمهور "ريتشارد" مبسوط من الديكور ومن بيومى

أيا كانت نظريات النقاد وتحليلاتهم فإن الجمهور هو صاحب الحق الأول فى تقييم العرض المسرحى.. ندعه هنا يدلى برأيه فى عرض «ريتشارد وريتشاد يقابل بيومى » الذى قدمه المخرج محمد عدالخالق على مسرح روابط ضمن عروض مهرجان مركز الهناجر للفرق المستقلة.

عصام نجيب: لا شك أن هناك جهدًا مبذولاً ولكن بعض الملاحظات قد تفيد فى تقويم العرض، هناك مثلاً الموسيقى المصاحبة والتى ترتفع فى بعض الأحيان لتطغى على الحوار، كما أن الربط بين عصرى ريتشارد نيكسون وريتشارد الثانى ليس مطابقًا اللهم إلا فى المؤامرات التى تم إسباغ شرعية ما عليها، كما أن الديكور أبسط من البساطة! والنص فى عملية النقل من مرحلة لأخرى يحتاج لخيوط أكثر ترابطًا، أخيرًا فإن أداء الملكة يحتاج إلى وضوح أكثر وتجهم أقل. مع ذلك فإن الفرقة، واعدة وأتمنى لها التوفيق فى أعمال أخرى.

محمد صبرى مصطفى - فنى نظم كمبيوتر: سعيد بمشاهدتى هذا العرض فهو رائع جدًا ولا يسعنى سوى الإشادة بأداء (محمد نديم) الذى قام بشخصيتى (ريتشارد الثانى) و (بيومى). الديكور أيضًا رغم بساطته المتناهية كان جميلاً، والإضاءة ممتازة والموسيقى المصاحبة كانت متناغمة جدًا مع العرض وأتمنى تكرار مثل هذه العروض الجميلة.

محمد عيد - محاسب: العرض يمثل فكرة جديدة لمسرح (الرواة) فهو أول طريق النجومية الجماعية وبالتوفيق.

هناء صبحى، وصفية ياسر، وسارة البيجرمى، وأمانى يحيى، وضحى محمد، وهالة نجيب، طالبات بقسم دراما ونقد مسرحى:

فكرة العرض متداخلة وتحتاج إلى متلق مثقف. كما أن العرض اعتمد على أسلوب مسرح داخل مسرح، بداية العرض كانت تعمل على إثارة ذهن المتلقى حيث قام الممثل بجعل المتلقى عنصراً فعالا فى العملية المسرحية فلم يكن متلقيًا سلبيًا كما أن الديكور كان بسيطًا ومعبرًا عن الحالة المسرحية والعرض سيميولوجيًا كان رائعًا جدًا.

حسام على - إرشاد سياحى: العنصرية موجودة فى العرض بشكل واضح جدًا مع أننا ندعى عدم وجودها، وصوت الموسيقى كان مرتفعًا جدًا فلم نكن نسمع صوت الممثلين، كما أن إحدى الممثلات كانت بلا أى دور أو حتى حركة. ولم تكن قصة العرض مسلسلة ولولا معرفتنا بريتشارد لما استطعنا متابعة العرض، مع قيام إحدى الشخصيات بدور الراوى وهو (بيومى).

أحمد حسن محمد - ممثل: ديكور العرض مناسب لفكرته البسيطة وذلك دون التقيد بالزمان والمكان، كما نجح المخرج فى استخدام بساطة المسرح فى وضع الديكور والملابس، فكرة التشابه بين حاكمين مختلفين - رغم اختلاف زمانهما - وطريقة سقوط كل منهما قدم العرض بشكل جيد.

وقد جاء أداء الممثلين الذى استخدم أسلوب (ستانسلافسكى) متباينًا بين خبرة بعض العناصر وحداثة آخرين.

طالبات قسم النقد قدمن رأيهن فى عرض «ريتشارد»

فادى فريد شوقى - طالب بأكاديمية الفن والتصميم: التمثيل جيد جدًا رغم بعض السقطات التى تمثلت فى نسيان الممثلين وقلة تركيزهم فى بعض المواقف، النص ممتاز فعلاً، الديكور كان بسيطًا ومعبرًا بشكل جيد، لم تعجبنى موسيقى العرض لكن الآهات مع الحالة العامة كانت ممتازة.

عماد راشد شهدى - طالب بأكاديمية الفن والتصميم: التمثيل جيد رغم بعض الأخطاء فى الأداء والنص كان ممتازًا، والديكور بسيط، وقد أعجبتنى بساطة الموسيقى وتماشيها مع الحدث المسرحى.

أسامة حسان عرفات - محاسب: الموضوع معقد، إذ كان يريد العرض إيصال فكرة ما، وأداء الممثلين كان جميلاً من بعضهم ومفتعل من الباقين، لكن أحسن الممثل سعيد حيث جسد روح جولداماتير فعلاً، أقول ذلك لأنى فلسطينى وأعرفها جيدًا.

**المتلقى كان عنصراً فعالاً فى العرض**

سونيلا موباعى - طالب: المسرحية جيدة جدًا والتمثيل كان ممتازًا لكنى أحسست فى بعض الأحيان بتطويل، وقد أعجبنى المزج المبدع بين قصتى الريتشاردين. تحياتى وتهنئتى إلى جميع ممثلى الفرقة.

إيناس جاد: أسلوب المسرحية كان رائعًا يجمع بين الحداثة والأصالة وكان قريبًا من الإنسان المصرى الحديث بكل همومه وخوفه من أصحاب النفوذ وتأثيرهم فى حياة البسطاء.

أسامة عمارة محاسب: العرض عبارة عن مقارنة ظريفة بين عصرى ريتشارد نيكسون رئيس أمريكا وريتشارد الثانى ملك إنجلترا، ومن الصدف أن يتواجد أيضًا هنرى الرابع وهنرى كسينجر!، المقدمة بها بعض الأمور الظريفة مثل جملة (طريقة التعبير الوحيدة هى الموت)، لكن التمثيل به نوع من الافتعال، كما لا يليق أبدًا بالممثلة البولندية أن تقول "مدد يا أم هاشم".

محمد أمين - محاسب: العرض جيد جدًا، لمخرج متميز له أفكار جديدة والتمثيل كان على مستوى عال وبالتوفيق للفرقة.

دانيال - طالب: التمثيل رائع والنص شيق جدًا وقد أعجبنى ربط القصتين ببعضهما.

علاء أحمد محمود: موظف بوزارة البترول: عرض رائع جدًا جدًا.

حمدى على أحمد - مخرج سينمائى: هذا العرض ممتاز جدًا تمثيلاً وديكورًا وإخراجًا وموسيقى.

محمدعبدالقادر

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر